CARLOS VEGA

MÚSICA SUDAMERICANA



COLECCIÓN BUEN AIRE

COLECCIÓN BUEN AIRE



CARLOS VEGA

MÚSICA SUDAMERICANA



EMECÉ EDITORES, S. A. - BUENOS AIRES

Ilustró la tapa Guillermo Buitrago

Queda hecho el depósito que previene la Ley núm. 11.723

NOTICIA

ESTE *libro debió llamarse —más o menos—* Algunos capítulos de etnografía, folklore e historia relacionados con la música popular y culta de Sudamérica. *Nada más. Pero como en la imprenta "el espacio es oro"; como el título ideal, aun en modesto cuerpo doce, se habría extendido sobre una línea de casi medio metro, y como la blanca ventanita que la* Colección Buen Aire *destina al rótulo apenas mide siete centímetros, el autor se vió obligado a reducir un poquito la extensión del nombre primitivo.*

Contiene el libro páginas que el autor escribió entre los años 1935 y 1938 —muchas de ellas inéditas, todas ahora revisadas—, con el objeto de presentar hechos o esclarecer cuestiones de música sudamericana.

Todos los materiales musicológicos que se mencionan en el texto se conservan en los archivos del Instituto de Musicología Nativa del Museo Argentino de Ciencias Naturales.

CARLOS VEGA.

I

MÚSICA PERUANA

CÓMO FUÉ DESCUBIERTO EL SISTEMA TONAL DE LOS INCAS

El reconocimiento de un sistema pentatónico en la música que se atribuye a los Incas, no fué consecuencia de un solo y único embate, sino resultado de varios ensayos incompletos, sucesivos o simultáneos, aislados o dependientes.

Desde mediados del siglo pasado Europa conoce la existencia de gamas defectivas (con respecto a la propia) en la música viva de algunos pueblos europeos. En 1863, Helmholtz esclarece teóricamente las particularidades de la antigua serie pentatónica sin semitonos y, más tarde, se identifican sus modos en cantos asiáticos, africanos y oceanidas. A fines del siglo pasado, los norteamericanos hallan esa gama en la música de sus aborígenes.

Algunas intuiciones madrugadoras la preanuncian en Sudamérica. He dicho en publicaciones anteriores [1], que cierto pasaje del inca Garcilaso de la Vega, escrito hacia 1602, debe interpretarse como una alusión a la serie pentatónica de los peruanos imperiales. Dice: "No supieron echar glosa con puntos disminuídos, todos eran enteros de un compás".

Mucho tiempo después, en 1843, Frédéric Lacroix —citado por R. y M. d'Harcourt [2] —escribe: "Añadamos que los peruanos no conocieron los medios tonos". F. J. Fétis (1869) cree que mexicanos y peruanos pertenecen a la raza amarilla por el uso común de "une échelle dont les demi-tons sont absents" [3]. Copia la típica gama menor, extraída de una siringa peruana, pero, impresionado por las pocas melodías híbridas que pudo examinar, añade que su uso es desconocido. Las alusiones de Rivero y Tschudi (1851) y las de Elihu Rich, traductor de Marcoy (1875),

son menos directas: analogía entre la música incaica y la escocesa, que es pentatónica. Pero ni el inca Garcilaso, por cuestión de época, ni los demás, por imprecisión de conocimientos, dieron concreta noticia sobre la formación de la gama.

Los esposos d'Harcourt son quienes presentan en sus publicaciones de 1920 a 1925 una visión completa del sistema pentatónico peruano y de sus modos usados.

Los distinguidos artistas franceses reconocen que en la determinación de la escala pentatónica les precedieron Albert Friedenthal (1911), Daniel Alomía Robles (1910) y Leandro Alviña (1908). Queda, pues, olvidado en la mención de antecedentes, el nombre de un distinguido músico cuzqueño, don José Castro, que en 1897 estableció, el primero en Sudamérica, la existencia de la escala pentatónica en la música de los incas.

Yo mismo, en una reseña histórica más detallada que las precedentes [4], desconocí a José Castro la antelación pretendida creyendo en la inexistencia de documentos probatorios. Pero existían, y existen; los vi en el Cuzco.

José Castro

Don José Castro, destacado músico peruano, pianista y compositor residente en el Cuzco, nació en esa ciudad el 16 de octubre de 1872. Inició sus estudios musicales a los trece años en un colegio de Arequipa, y los prosiguió en el Cuzco, donde se dedicó al piano. Aparte su iniciación y un breve período entre 1892 y 1893 en que recibe lecciones del maestro ecuatoriano José Francisco Nieto, Castro avanzó sin más guía que la de su propio criterio.

Ha sido profesor en los colegios nacionales, en sociedades artísticas, en institutos particulares y en corporaciones eclesiásticas. En el Colegio Nacional de Educandas dictó acústica, armonía y composición. Un bien nutrido grupo de excelentes discípulos, posteriormente celebrados, dan pruebas de su capacidad docente.

Dirigió orquestas, ocasionalmente formadas, por espacio de un cuarto de siglo y ha compuesto numerosas obras menores: valses de concierto, fantasías, marchas, polcas, canciones escolares, etcétera, algunas de las cuales se publicaron en Alemania y en Lima. Hombre inteligente y activo, organizó numerosas audiciones, fundó sociedades artísticas y se entretuvo en diversas empresas culturales. Una vez, en 1907, sus amigos exaltaron su candidatura a la diputación suplente por el Cuzco.

Don José Castro es, además, escritor. Se dedicó al periodismo e hizo crítica musical. Ha colaborado en los principales periódicos y revistas del Cuzco y en algunos de Lima. Sus numerosos artículos sobre cuestiones de música se hallan dispersos por esas publicaciones.

El nombre de José Castro está vinculado al movimiento nacionalista musical del Perú, no por compositor militante, ni por exégeta del movimiento, que no lo fué, sino por haber sido el primero que denunció la existencia de la gama de cinco notas en la música aborigen sudamericana.

Sus preferencias por la buena música culta europea, de que era excelente intérprete, lo mantuvieron un tanto alejado de la corriente aborigen. Músico instruído, conocía de modo general la existencia de escalas pentatónicas, pero esa noción, pasiva, no se desperezó en especulaciones prácticas hasta que circunstancias casuales estimularon asociaciones en su espíritu advertido. Veamos cómo.

El drama *Ollantay*, copia del cuzqueño Gabino Pacheco Zegarra, viene representándose en el Cuzco desde mayo de 1892. Sabido es que el texto exige o admite la incorporación de varias páginas musicales; tres, tradicionalmente, dos yaravíes y una danza final. Como la correspondiente música no venía con el texto antiguo, fué necesario añadírsela para las representaciones de 1892. Los doctores Rafael Paredes y Marcelino Ponce de León requirieron para el drama dos yaravíes oídos y "reconstruídos" por ellos, y el músico Manuel Moned recogió

y anotó una danza popular para el último acto. Desde entonces corre la obra con esas melodías.

Ollantay se representó una vez más en el Cuzco en julio de 1897, con motivo del 76º aniversario de la emancipación peruana, y fué don José Castro director de la orquesta e instructor de los coros. Cosa de un mes antes de la representación se hallaba el maestro ensayando a los cantores cuando, para mayor comodidad de las voces, resolvió transportar las melodías un semitono descendente. Los dos yaravíes, anotados en *mi menor*, bajaron a *mi bemol menor*, es decir, a tonalidad con seis bemoles. El maestro advirtió entonces, sagazmente, que todas las notas de las tres melodías podían ejecutarse únicamente con las teclas negras del piano, esto es, que estaban construídas sobre una gama sin semitonos. Recordó viejas teorías y pensó en una serie pentatónica; pero, con buen juicio, consideró necesario extender la comprobación a mayor número de canciones. Pío Wenceslao Olivera, Luis Flores y el mismo Manuel Moned le proporcionaron veinticuatro, en total, y Castro halló la gama pentatónica en diecinueve. Las otras cinco presentaban apoyaturas o notas extrañas a la serie.

Impresionado por estas comprobaciones, el maestro cuzqueño consulta rápidamente al músico español fray Bernardino González, religioso recoleto, quien le envía una carta con expresiones elogiosas y alentadoras. "En la serie pentafónica descubierta por usted"..., le dice. Y al final: "...el asunto es muy interesante, interesantísimo. Bien merece la pena de esforzarse en solucionarlo; i no dudo que usted triunfará".

Meses después, siempre en 1897, se organiza en el Cuzco la exposición departamental. Don José Castro se presenta con una monografía titulada *Sistema pentafónico en la música indígena precolonial del Perú*, y el jurado de Ciencias y Bellas Artes, sección música, integrado por los doctores Antonio Lorena y Benjamín de La Torre y el profesor Ramón Herrera, otorga al autor medalla de oro

y un diploma cuyo texto, copiado del original por mí en el Cuzco, dice así:

"Exposición departamental del Cuzco / 1897 / El gran Jurado del Certamen / Premia al escritor José Castro con Medalla de Oro / por su importante monografía científica intitulada Sistema Pentafónico en la Música Indígena Precolonial. Sucesión de quintas naturales: do, sol, re, la, mi. Y por su Marcha Militar 3 de Abril / Para que conste se le otorga el presente diploma / Palacio de la Exposición del Cuzco, a 8 de Setiembre de 1897 / El Directorio del Jurado". Y siguen las firmas.

He revisado con atención la monografía premiada y me parece oportuno recordar lo esencial de su contenido.

Detalla el señor Castro los antecedentes y circunstancias del hallazgo y concreta sus conclusiones. La escala a que responde la música indígena es la siguiente: do-re-mi-sol-la-do.

La relación de la serie está dada con exactitud. El maestro no fué más lejos, es decir, no sospechó que cada nota de la gama puede servir de base a un modo distinto. Al presentar esa relación no dió más que uno de los cinco modos pentatónicos, el A (mayor), según la nomenclatura de R. y M. d'Harcourt.

Del texto parece desprenderse que no reconoce diferencia de jerarquía cultural entre los aborígenes sudamericanos. Considera inferior su nivel artístico y, al negarles capacidad para descubrir o establecer un sistema, atribuye a la intuición, sensible a naturales fenómenos de resonancia, la fijación de la gama que usufructúan. Con el propósito de explicarla teóricamente, acude con acierto al círculo de doce quintas. Las primeras cuatro darán las cinco notas de la escala pentatónica, una vez reducidos los intervalos por intercalación. Trata después de explicar la presencia de semitonos en aquella música india mediante la cromatización de la pentatónica a imagen de la nuestra. No acierta en esto, pues los medios tonos en el cancionero incaico deben atribuirse más bien a la influencia europea que al uso

de la pentatonía con semitonos (pentatonía hemitónica). Una remota práctica del medio tono, que sin duda existió en el Perú arcaico, no me parece que haya influído en la música del Imperio andino.

Sienta, en fin, sus conclusiones con estas palabras: "Las dos primeras incógnitas están ya despejadas: 1ª Que efectivamente se trata de un *sistema pentafónico*, distinto de las fórmulas griegas, i en el cual estuvieron modelados *instintivamente* los cantos populares indígenas; 2ª Que ese mismo sistema está fundamentado en *sucesión natural de quintas*".

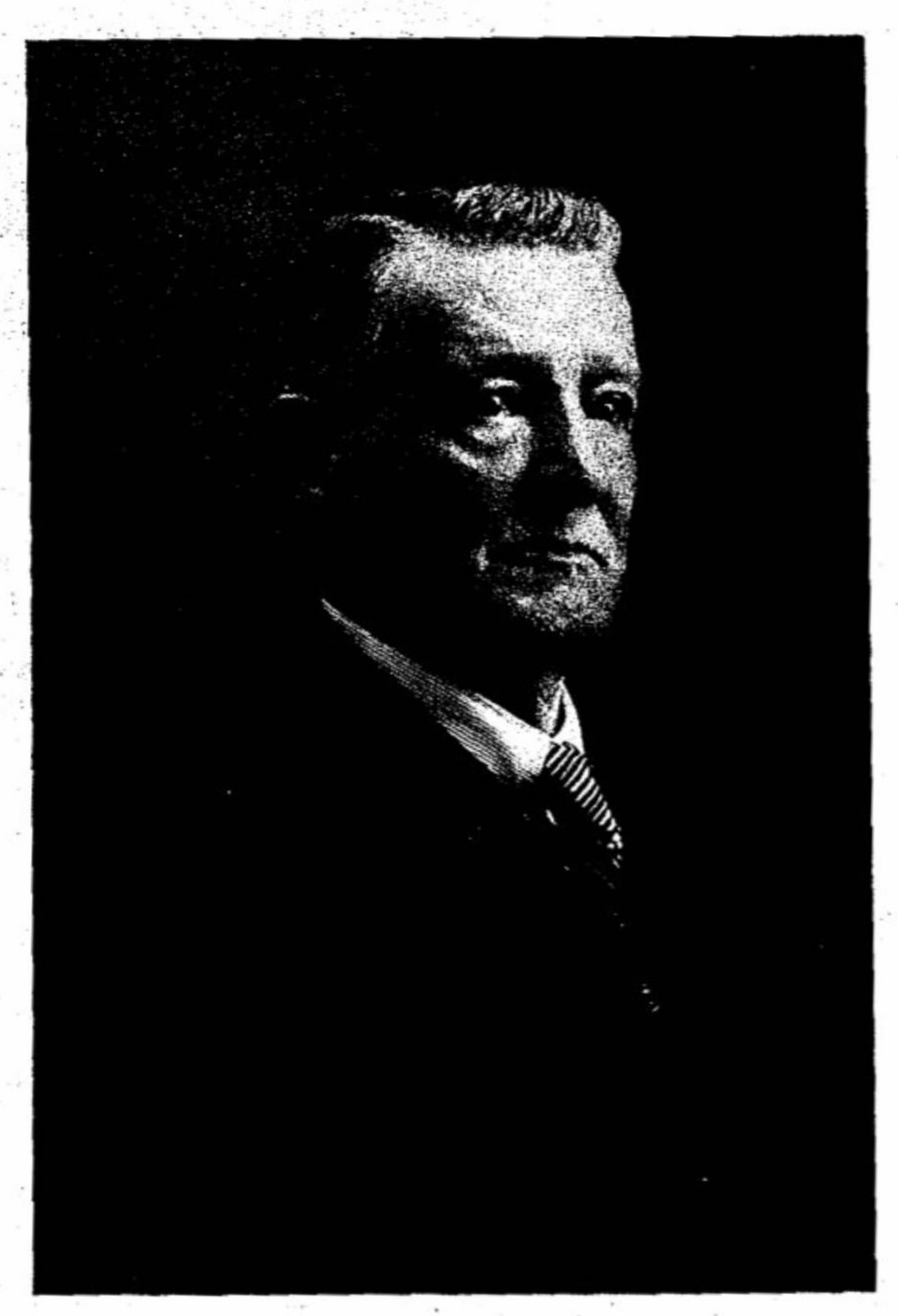
Excepto el "modelado instintivo", lo dicho tiene valor actual.

La comunicación termina con la mención de ciertos aires nordlandeses armonizados por Grieg, en los cuales halla el autor la misma escala. Esto le induce a expresar su creencia en que esa gama no es exclusiva de los indígenas de América, pero no renuncia a la idea de una invención independiente en cada lugar.

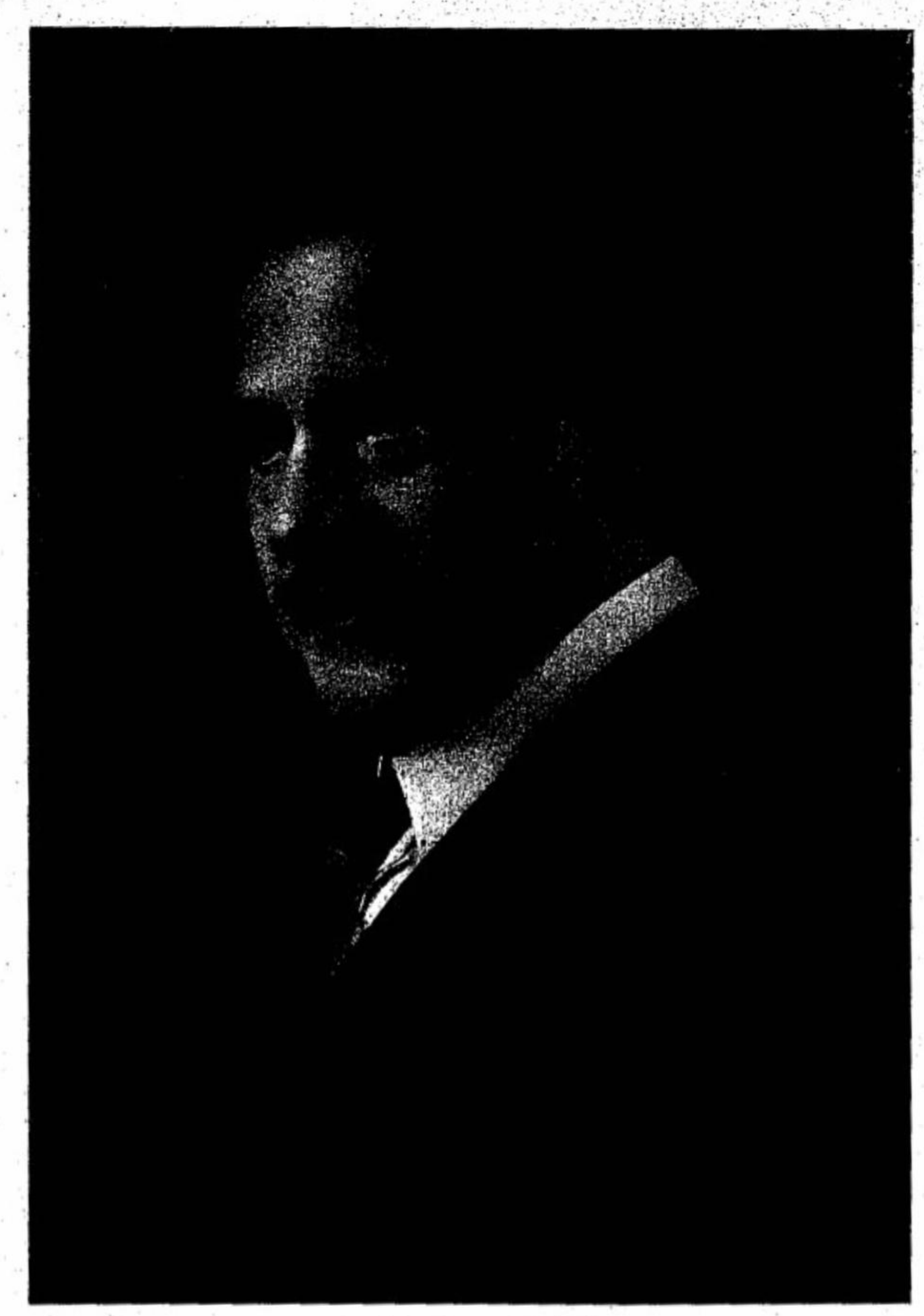
En realidad, la escala pentatónica, que antiguamente dominó en los continentes alcanzados por el ciclo de las Altas culturas, se encuentra en América prehispánica procedente del viejo mundo. Como sistema, es producto de especulaciones cultas.

Las tres páginas musicales de *Ollantay* que sirvieron a don José Castro para sus primeras observaciones nos fueron facilitadas por el músico cuzqueño don José Ojeda y se publican aquí. Son dos yaravíes y una kashua. Las dos primeras están desfiguradas por una notación defectuosa; la tercera se comprende mejor, a pesar de su compás inadecuado.

El primer yaraví presenta netas las altitudes incaicas. La notación permite imaginar que era una melodía de factura indígena lo que se pretendió escribir. En copias y publicaciones posteriores adquiere el compás de tres por cuatro, con lo que la desfiguración se completa. Su modo es el B (menor) pentatónico.



José Castro.



Daniel Alomía Robles.

LA MUSICA DEL DRAMA "OLLANTAY"

(1892)



Aunque la palabra "yaraví" (harawi) es india, casi toda la música que actualmente se conoce con ese nombre es criolla colonial o moderna, hasta cuando no tiene más que cinco notas. Es necesario tener presente que los yaravíes o "tristes" son el resultado de un movimiento que se produce en las ciudades peruanas. Sus cultores son los músicos criollos ilustrados y su ambiente propio es el salón de categoría social. Esa música es la música culta de la época colonial, en el Perú. El indio puro la ignora; el indio suburbano suele adoptarla reduciéndola a sus cinco notas. Afirmo que el indio peruano no canta ni toca actualmente esa música triste que se denomina yaraví, sino excepcionalmente.

El segundo, aunque pentatónico, es rítmica y melódicamente colonial. Acaso es un "triste" de las ciudades peruanas que ha descendido al ámbito popular; acaso fué "algo" indio, y su esqueleto pentatónico es lo único que ha sobrevivido a la "reconstrucción". Porque no hay que olvidar que tanto éste como el anterior fueron "reconstruídos". Su terminación en el tercer grado le da apariencia de A (mayor) pentatónico, pero no es otra cosa que la característica típica del cancionero criollo peruano, que por estar construído a base de terceras paralelas, deja el descanso en la tónica a la voz inferior. Por esta misma causa son inexactas casi todas las atribuciones de melodías al modo A que suelen hacer los clasificadores.

La dispersión de este yaraví, extraordinaria en todo Perú y Bolivia, se debe a las numerosas ediciones de que ha sido objeto y a su asociación con el drama, muchas veces representado en todas partes. La música impresa ha permitido su ejecución por músicos cultos de las ciudades y su consiguiente descenso a las clases bajas. Se encuentran muchas transformaciones de su música en el ambiente indio.

La tercera melodía, una kashua no obstante el compás en que aparece escrita, conserva netamente las características indias tanto en sus fórmulas rítmicas como en sus

esquemas de altitudes. Tengo mis dudas sobre la constelación sincopada del segundo compás.

Tan escasos y dudosos elementos bastaron a don José Castro para dar el toque de atención. Perdida en buena parte la antigua noción de los modos, el maestro cuzqueño estructuró la escala sobre la tónica *do,* con lo que obtuvo la serie de la cuarta escala pentatónica, esto es, el A (mayor). Sin embargo, tenía en la mano tres melodías que pertenecen al menor; su concepto unimodal de la escala no le permitió ver en ella las posibilidades prácticas de los otros modos. Y no ese mayor, sino el B (menor) es el preferido de los incas. Se explica así que Leandro Alviña, en 1908, mejorara la posición teórica y abarcara mayor número de hechos al establecer, con idéntico criterio unimodal, la serie B (menor): la-do-re-mi-sol, como veremos.

La primera monografía de don José Castro tuvo escasa difusión. Jurados, discípulos, colegas y amigos del autor, tales o cuales lectores –todo el Cuzco musical– se enteraron, sin embargo, pero el tiempo acumuló silencio en torno al hallazgo y el olvido cayó sobre el autor. Pasaron así once años. Un día de junio de 1908 –meses antes de que Alviña presentara su tesis– apareció en *El Sol* del Cuzco un artículo titulado *Teclas negras* con la firma del propio José Castro.

Vuelve el maestro al asunto con estas palabras iniciales: "Plenamente confrontado el régimen pentafónico en el folklore indígena precolonial"... Manipulando sobre las teclas negras del piano, Castro aísla –y anota en el artículo– los cinco modos de la escala pentatónica. Y no advierte que esos cinco modos son otras tantas fórmulas del canto indio. Después habla de las posibilidades armónicas, que le interesan como artista.

La arraigada idea de que el sistema indio debía circunscribirse a un solo y único modo; o, mejor, la creencia en que bastaba el enunciado de la escala (un modo) para

representar el sistema entero, impidió a don José Castro la visión y el reconocimiento de las cinco gamas en que se produce prácticamente la música que tocan hasta hoy los descendientes de los Incas.

Las investigaciones de don José Castro, que hoy nos parecen simples e imperfectas, fueron en la América española de fines del siglo pasado verdaderos prodigios de vocación, de sagacidad y de talento. Con sólo pensar en que apenas habían llegado de Europa vagas noticias sobre esos problemas, puede uno imaginar el significado de un estudio sobre la estructura tonal de los cantos indígenas hecho por un joven de veinticinco años. La crítica debe ser comprensiva, pero no magnánima; porque la reedición de aquellos procedimientos y conceptos iniciales podría desorientar a los estudiosos de hoy. Baste con admirar cuánto pueden la voluntad y el ingenio, y con dar al autor el lugar que merece en este capítulo de musicología sudamericana.

Leandro Alviña

Es indudable que el hallazgo de la escala pentatónica en el Perú, hecho y comunicado por el cuzqueño José Castro en 1897, fué olvidado después; pero tengo por cierto que de aquel esfuerzo, flotando en el ambiente por sobre perdidas circunstancias y detalles, quedó en la propia ciudad del Cuzco la idea de que la música de los incas respondía a una escala de cinco notas.

Leandro Alviña se presenta en 1908 abordando la cuestión, pero el antecedente de Castro, que meses antes había reeditado periodísticamente el tema, quita al trabajo de Alviña el vigor de desgarramiento que demostró el precedente.

Después de Castro y antes de Alviña el problema interesó en el extranjero, pues los viejos instrumentos conservados en los museos estaban encrespando interrogantes. Charles Mead, americano del Norte, se plantea en 1903

la cuestión de la pentatonía peruana y arriba a una conclusión espectante [5].

Mead estudió veintiséis instrumentos peruanos antiguos y obtuvo de ellos escalas diversas, varias de cinco notas. Afirma, pues, con gran cautela: "Algunas de las escalas dadas en esta publicación parecen indicar el uso de esta escala de cinco tonos. Hasta aquí, pocas escalas de instrumentos peruanos han sido publicadas. Cuando un número suficiente haya sido coleccionado, puede ser posible determinar los intervalos de la escala peruana". En 1924 volverá sobre el punto para decidirse por la afirmativa: "Los incas usaron la escala pentatónica" [6].

Conviene notar que los que buscaban la escala en los museos extranjeros y los que la buscaban en la música viva se ignoraron recíprocamente hasta 1920.

Años después que Mead y al mismo tiempo que Alviña, un joven argentino, el doctor Juan Álvarez, toma el asunto al pasar en un trabajo titulado *Orígenes de la música argentina* [7], que publicó en 1908 aprovechando los materiales que reunió para una conferencia sobre el tema.

El doctor Álvarez leyó en alguna parte que la música peruana debió pertenecer al mismo tipo que ciertas músicas asiáticas a base de escalas pentatónicas y procuró comprobar la afirmación. Evidentemente, no tiene elementos a su alcance. No abundan, es verdad, y sin embargo identifica la escala de cinco notas en una publicación de Braefter, en una melodía indígena norteamericana y en un yaraví quiteño de la colección de Jiménez de la Espada. Como no le satisface tan corto número de coincidencias, considera "parcialmente exacta" la afirmación.

Cuatro páginas del doctor Álvarez que denotan minuciosa preocupación. Con ellas arraiga en la Argentina el interés por este problema.

Leandro Alviña nació en el Cuzco el 13 de marzo de 1880. Era hijo de Luis Alviña, argentino, fotógrafo,

radicado en esa ciudad, y de Rosa Miranda, cuzqueña.

Tempranamente aficionado a la música, hizo estudios elementales y se dedicó al violín.

Cursó primeras letras en el seminario de San Antonio Abad del Cuzco y, cumplida la etapa de estudios secundarios, ingresó en la Universidad Menor de dicha ciudad. En 1908, terminados sus dos primeros años universitarios y con el fin de optar al grado de bachiller en la Facultad de Filosofía y Letras, presenta una monografía titulada *La música incaica,* de cuyo capítulo sobre la escala aborigen nos ocupamos ahora.

Este trabajo está fechado en la ciudad del Cuzco el 3 de noviembre de 1908 y se publica en las páginas 12 a 21 de un folleto en que la Universidad inserta, además, la memoria del rector, resoluciones e inventarios, piezas de la correspondencia rectoral, nóminas del personal directivo y docente, etcétera [8].

Leandro Alviña se graduó de bachiller en letras el 14 de noviembre de 1908, según constancias oficiales. Se había inscripto también en la Facultad de Jurisprudencia y rindió el primer curso con notas sobresalientes en el mismo año de 1908, pero abandonó luego y se propuso completar los estudios de letras. Aproximó su amistad a la señorita Rosario Garzón y se casó con ella el 5 de mayo de 1910.

Alviña alterna sus estudios universitarios con sus aficiones artísticas en tanto maneja oficios de cuestiones judiciales a la sombra de tal cual letrado. Interviene con su esposa, también violinista, en audiciones diversas y ejecuta acompañado generalmente por los pianistas José Castro y Ramón Herrera; enseña su instrumento, como profesional, y teoría en las escuelas fiscales; forma en los conjuntos orquestales cuzqueños.

La amistad del señor Masid, organista de la catedral del Cuzco y conocedor de la música india, acentúa su interés por el canto popular. Recoge melodías. Su dominio de la lengua quechua, a cuyo estudio era muy aficio-

nado, le había valido la amistad del canónigo Mariano C. Rodríguez, "quechuísta" experto y autor de varios dramas en esa lengua. Excelente lector, amaba las buenas letras y deseaba terminar su tercer año universitario para aspirar a la cátedra de literatura. Físicamente vigoroso, era hombre de carácter alegre, despreocupado y comunicativo. No era feliz, sin embargo.

En enero de 1915 sale del Cuzco en excursión artística por diversas ciudades del Perú, como violinista, en una compañía de dramas escritos en quechua y, tiempo después, ingresa como periodista en *El Comercio* del Cuzco. Lo nombraron, a fines de 1918, subprefecto en la provincia de Chumbivilcas, oportunidad que aprovechó para aumentar su colección de melodías aborígenes.

Sus penas arreciaron y entró en desorden su vida. Abandonó su puesto de Chumbivilcas, volvió al Cuzco en marzo de 1919, y en un esfuerzo final se dedicó a preparar su examen de grado doctoral en letras. Resolvió presentarse en el mismo paraninfo de 1908 con una nueva tesis sobre el tema de la anterior. Su monografía se titulaba: *La música incaica – Lo que es y su evolución desde la época de los Incas hasta nuestros días.* En la imprenta "El Trabajo", cayó enfermo de neumonía y, ya convaleciente, acaso por falta de apego a la vida, cometió una imprudencia que le ocasionó la muerte el 3 de agosto de 1919.

La colaboración de Leandro Alviña al problema tonal de los aborígenes peruanos está íntegramente contenida en las dos tesis que escribió para sus exámenes de la Universidad Menor del Cuzco. Ambas fueron impresas y son hoy piezas inhallables. La segunda, que no llegó a encuadernarse por fallecimiento del autor, fué reproducida en la *Revista Universitaria* [9].

La primera monografía de Alviña se divide en tres capítulos. Se inicia con párrafos sobre generalidades ("Todos los pueblos cantan sus infortunios y sus glo-

rias"...) harto literarias, y enfoca en seguida el tema local.

Cree que "el género de música que cultivaron los antiguos peruanos no era un arte y una combinación de números y de armonías tal como la trazó Pitágoras en Grecia sujetándola al cálculo; sino la libre expansión del sentimiento del hombre inspirado por los sentimientos religiosos o la nostalgia del suelo natal o producida por el amor"... "No tenían un sistema meditado"...

Alviña, pues, cae también en la idea de que el cerrado sistema pentatónico de los incas es una creación espontánea. Una vez más hay que advertir que aquella música se fundaba en una "combinación de números", obra del cálculo o por lo menos sujeta a un orden previsto por grandes teóricos antiguos, y que su sistema tonal, el pentatónico, fué cultivado por muchísimos pueblos de todos los continentes. En América se encontraba traído por migraciones prehistóricas.

Acierta Alviña al decir que los incas no conocieron la notación musical; que la armonía era totalmente desconocida por ellos y que el tono menor era la característica principal, siempre que entendamos por menor el modo B, y añadamos que ese modo B aparece en la música incaica acompañado por otros cuatro.

Detalla luego con extensión las fiestas incaicas y asocia la tristeza de "harahui" al dolor del alma indígena. Con esto último alimenta la vieja corriente literaria de "la raza vencida".

El parágrafo II está dedicado a los instrumentos musicales, que presentará "no sin graves vacíos, por la oscuridad e incertidumbre de datos", según advierte con modestia. Y en seguida nos sorprende con la adopción de un moderno plan de clasificaciones, el de C. V. Mahillón. Acaso no le preceda en Sud América sino el catálogo del brasileño Delgado de Carvalho, *O museu instrumental do Instituto Nacional de Musica do Rio de Janeiro*, publicado en 1905.

Este capítulo de Alviña representa un noble esfuerzo. Sus muchas e interesantes observaciones personales tropiezan a veces —se tropezará siempre— con la ambigüedad de la nomenclatura aborigen. Sin embargo, no debe desecharse hoy la consulta de este trabajo, aunque convenga atenerse a posteriores estudios sobre el particular.

Y el parágrafo III y último, que apenas tiene una página, se refiere a la gama musical incaica, que es lo que interesa en esta reunión de antecedentes sobre el punto.

La rareza de este folleto nos ha hecho pensar en la conveniencia y utilidad de publicar íntegro el pequeño capítulo. He aquí su texto *:

"Es por demás raro y extraño el procedimiento de la gama musical incaica; haciendo un estudio comparativo con nuestra música actual, resulta que la gama de los antiguos peruanos consta únicamente de cinco notas, procediendo, no como la moderna música, por tonos y semitonos, sino por terceras menores y tonos, y desconociendo, pero en lo absoluto, la escala mayor y la cromática, siendo por consiguiente su desarrollo únicamente en el modo menor. He aquí su gama: La, Do, Re, Mi, Sol, La.

"Examinando los intervalos vemos que de *La* 1r grado a *Do* 2º hay un tono y medio o lo que es lo mismo una tercera menor; de *Do* 2º grado a *Re* 3r hay un tono, o lo que es lo mismo una segunda mayor; de *Re* 3r grado a *Mi* 4º, hay también un tono o una segunda mayor; de *Mi* 4º grado a Sol 5º hay un tono y medio, o sea una tercera menor; de *Sol* 5º grado a *La* 6º, hay un tono o sea segunda mayor. Se observa, pues, que esta gama carece de dos notas que en la nuestra existen y son *Si* y *Fa*, y además no hay la sensible que dista un semitono a la octava."

"Analizando su forma se observa el siguiente desarrollo:

---

* El ejemplar de mi biblioteca, que obtuve en el Cuzco de sus familiares, está corregido de puño y letra del autor. La encuadernación antigua guillotinó parte de las acotaciones, pero he creído entender que hubo errata, consistente en una trasposición de párrafos, sin mayor importancia. Doy la versión rectificada.

De *La* 1^{r} grado a *Do* 2º hay una 3^{ra} menor;
de *La* 1^{r} grado a *Re* 3º, una 4ª justa;
de *La* 1^{r} grado a *Mi* 4º, una 5ª justa;
de *La* 1^{r} grado a *Sol* 5º, una 7ª menor;
de *La* 1^{r} grado a *La* 6º grado, una 8ª.

"En esta gama no hay más acorde imperfecto que el de 7º menor, siendo perfectos los acordes de 3ª menor, 4ª justa, 5ª justa y 8ª. Además faltan los intervalos de 2ª mayor y 6ª menor, por la carencia de las notas *Si* y *Fa*.

"Por el análisis hecho, se deduce que sólo se desarrolla el modo menor por tener todos los caracteres esenciales del caso; siendo imposible desarrollar el modo mayor por no haber elementos necesarios para formar el intervalo de 3ª mayor."

"Los únicos compases conocidos en la música peruana son el de 3/8, el de 2/4 y el de 6/8. Siendo sus frases sólo de 2, 4, y 6 u 8 compases. Casi siempre el ritmo de los *harahuis* es libre, como en el canto llano.

"Desarrollaban algunas cadencias relativas al tono menor, como las perfectas;
ejemplo; *La, Re, Mi, La.*
Cadencias simples; ejemplo: *La, Mi, La.*
Cadencias plagales; ejemplo: *La, La* 8ª, *Mi.*

"Además varias otras cadencias, que sería largo enumerar.

"Es cuanto se ha podido apreciar en esta gama y sus diversos desarrollos".

Y con breves párrafos en que compara los "progresos musicales" de los incas con los europeos, Leandro Alviña termina su monografía de 1908.

Al examinar las publicaciones que desde 1897 hizo el músico cuzqueño José Castro, reconocimos a éste la prioridad en el reconocimiento de la gama pentatónica, pero hicimos notar que sus estudios se limitaron al establecimiento de uno de los modos, el A (mayor): Do-Re-Mi-Sol-La-Do. Este modo es muy poco usado en el Perú;

en cambio, el B (menor) que describe Alviña goza de preferencia poco menos que exclusiva en nuestros días.

Técnicamente, Alviña no va más lejos que Castro, esto es, no comprende el sistema en su totalidad. Castro presenta la escala bajo el aspecto de uno de sus modos, el A; Alviña, por su parte, reduce el sistema a otro de los modos, el B. Ambos tienen una quinta parte de razón, porque el sistema pentatónico consta de cinco modos. El A presentado por Castro y el B propuesto por Alviña son parte del todo. Falta el reconocimiento de los modos C, D y E, esto es, falta comprender lo que es el sistema pentatónico.

Leandro Alviña vuelve a escribir sobre la música incaica en 1919, en circunstancias que hemos detallado. Cronológicamente, deberíamos diferir la consideración de su segundo estudio, pero es el caso que añade muy poco, en cuanto al orden tonal, y esto con el solo objeto de reclamar para sí prioridad y exclusividad en el hallazgo de la escala .

"En 1908 —escribe Alviña en su segunda monografía— fué cuando traté de esta materia en la tesis antes mencionada, y, dos años después, el padre Villalba Muñoz se ocupó de este punto en un discurso que pronunció en la Universidad de San Marcos con motivo de una conferencia Literario Musical el 21 de Febrero de 1910 para presentarlo al Sr. Alomía Robles como al descubridor de la gama pentafónica, cuando hacía dos años se había tratado en esta Universidad del tema en cuestión; y mucho más antes el Sr. José Castro, a quien le revelé mi descubrimiento, publicó algunos artículos referentes a esta teoría en el periódico "El Sol", aparte de haberse ocupado del mismo punto, en un discurso en el salón Consistorial, alusivo a mis investigaciones."

Del precedente párrafo podría inferirse que Castro, privada y personalmente informado del descubrimiento, anticipó al público como propia la "revelación" de Alviña; pero ya sabemos que no hay tal cosa. En el artículo

de *El Sol*, Castro no renuncia a la prioridad, y en el discurso del salón Consistorial se refirió, sin duda, a los trabajos de Alviña en cuanto complementarios de los suyos propios. Tampoco recuerda Alviña el artículo que, con motivo de la conferencia que en 1910 dió en el Cuzco el padre Villalba Muñoz, publicó Castro en *El Sol* al mes siguiente reclamando la prioridad que el agustino atribuyó a Daniel Alomía Robles. En fin, Alviña ignoraba u olvidó que Castro había explicado la pentatonía incaica en su monografía de 1897.

Esta cuestión aparte, Alviña dedica en su segunda tesis algunas páginas a la música en general y tres capítulos a sendos tipos de canciones: La Huanca, El Hjarahui y El Huaino. Habla, después, de la conquista, y explica cómo la música gregoriana influyó en la incaica. (Esta idea, carente de todo fundamento, fué prohijada después por varios investigadores y hasta hoy goza de inmerecida aceptación). En el capítulo que dedica al período inicial de la Independencia se desvía un tanto del asunto que informa su trabajo y habla de la música criolla; y en los párrafos que consagra a la época de la República, abandona francamente el tema de su tesis. La página final se titula: "Armadura que deben tener los diversos tonos pentafónicos". Y aunque no compartimos el criterio que expone, reconocemos el ingenio que revela.

Leandro Alviña quiso ilustrar su tesis de 1919 con cinco ejemplos o cuadros. El quinto se refería a las armaduras de clave para las melodías pentatónicas y aconsejaba suprimir los accidentes correspondientes a las notas de la gama que faltan [10]. Los otros cuatro correspondían a otras tantas melodías y se han perdido. Parece indudable que R. y M. d'Harcourt hallaron los originales o copias, pues en su obra capital aparecen tres, por lo menos, con el nombre que les dió Alviña y atribuídas al mismo: cuadro 1, Huanca, d'H. 187; cuadro 2, Balada incaica, d'H. 192; cuadro 3, Pastoril, d'H. 193; y acaso la del cuadro 4, d'H. 179 ó 181. De la que publicó Alviña hacia 1916, la

CANTO DE LAS ÑUSTTAS

Leandro Alviña



Danza de las Ñusttas, obtuve el ejemplar que se reproduce aquí.

DANIEL ALOMÍA ROBLES

El hecho de que Leandro Alviña se ocupara dos veces, en 1908 y en 1919, del problema tonal incaico, nos hizo abandonar por un momento el orden cronológico. Importaba considerar en su capítulo las pocas observaciones que añadió en 1919, para no dedicarle después, en su lugar, nuevas páginas inconexas con lo suyo anterior. Estamos, pues, en 1908, y se va a presentar en escena otro músico peruano a quien se atribuye un nuevo descubrimiento de la escala pentatónica: Daniel Alomía Robles. Daniel Alomía Robles nació en la ciudad de Huánuco el 3 de enero de 1872, y era su padre Marcial Alomía Robles, y Micaela Robles, su madre.

Vivió hasta los trece años en su ciudad natal, y pasó después a Lima. En el Colegio Nacional de Guadalupe cursó los primeros años de la enseñanza secundaria y, ávido, frecuentó como oyente libre las aulas de la Universidad de San Marcos.

Cuando llegó a Lima, inició sus estudios musicales. Manuel Panizo, negro, maestro de capilla de varias iglesias limeñas, le enseñó solfeo y canto. A la muerte de Panizo siguió estudiando canto y elementos de armonía bajo la dirección de Claudio Rebagliatti. Después estudió el piano, sin maestro.

En 1895 se organizó una expedición científica a las orillas del Ucayali. La integraban el cirujano Manuel C. Aljobin, el ingeniero Osvaldo Luna y Arturo Osores. Uno de los objetos de la expedición era el estudio de las yerbas medicinales. Alomía Robles se fué con ellos. Llegaron hasta Iquitos, y después de muchas penurias, a lo largo de un año, regresaron. Parece que persistió en Robles cierto afán por una especie de medicina práctica, y dos años después, en el 89, emprendió largas andanzas por las montañas en busca de yerbas medicinales. Así

vivió hasta el año 1897, con casi total olvido de la música.

En Tarma conoció a Sebastiana Godoy, destacada pianista, y la simpatía que engendró la coincidencia de vocaciones se resolvió en matrimonio el 19 de febrero de 1897. Se fué a Jauja.

Alentado de nuevo por la compañía de su esposa artista, Robles empezó a anotar toda la música popular que había oído y recordaba, sin plan preconcebido, y apuntó, en cada caso, la fecha en que la oyó. Nada más que el recuerdo de sus emociones lo mueve a escribir aquellas melodías. Una danza que ejecutaban los indios de Huánuco cuando él era niño, la "Danza Atahualpa", lo impresionaba hasta las lágrimas. En 1910 había anotado unas sesenta melodías.

Desde 1897, en que se casó, hasta 1910, Alomía Robles trabajó en las oficinas de su suegro, adinerado negociante de Lima, y dedicaba los ratos de ocio a sus aficiones musicales. Tocaba en el piano algunos valses de moda; lo indispensable para amenizar las tertulias.

En 1910 Daniel Alomía Robles sale de pronto a plena luz, exaltado en un resonante acto que en torno a su tarea de colector organizó la Facultad de Letras de la Universidad Mayor de San Marcos. Los diarios acogieron el acto con entusiasmo y Alomía Robles cobró rápida notoriedad. Podrá parecernos excesiva la recompensa honorífica que recibió el colector, porque una modesta copilación de sesenta melodías no consagraría hoy a nadie; pero hay que recordar que corría el año 1910, y que en aquellos tiempos de incondicional sumisión a Europa, probablemente no había en toda Sudamérica músico alguno que hubiese recogido sesenta melodías populares.

Después del acto de la Universidad, la vida de Alomía Robles inaugura nueva etapa. Alentado por aquel éxito y su resonancia, se dedicó a escribir una ópera peruana, *Illa-Cori*, sobre un libreto del agustino español David Rubio, y la concluyó poco tiempo después. A instancias del Ministro de la Argentina en el Perú —García Mansi-

lla— vino a Buenos Aires a fines de 1910, cuando ya había terminado la temporada artística, e intentó sin éxito el estreno de su ópera; y el 22 de julio de 1911 dió un concierto en el Teatro Odeón, en acto de beneficencia, con la orquesta que dirigía Drangosch.

Volvió al Perú y se reincorporó a sus anteriores tareas de oficinista en la empresa de su suegro. En 1913 el Gobierno le encomendó la recolección de la música popular peruana, pero el derrocamiento del Presidente lo privó de los recursos prometidos. Un segundo contraste comercial de la casa en que trabajaba lo obligó a ensayar nuevos medios de subsistencia, y a principios de 1914 inicia el gran período de extensos viajes que, con largas o breves pausas, debía durar unos veinte años. Dió conferencias y difundió la música rural peruana por medio continente; ¡lo acompañaron en la andanza su mujer y doce hijos!

Estuvo cuatro meses en Bolivia, tres años en el Cuzco, cuatro meses en Lima, y recorrió las ciudades de la costa peruana; pasó al Ecuador y a Panamá; fué a Cuba y allí quedó hasta 1919, por enfermedad de su señora, como subgerente de los depósitos de la aduana.

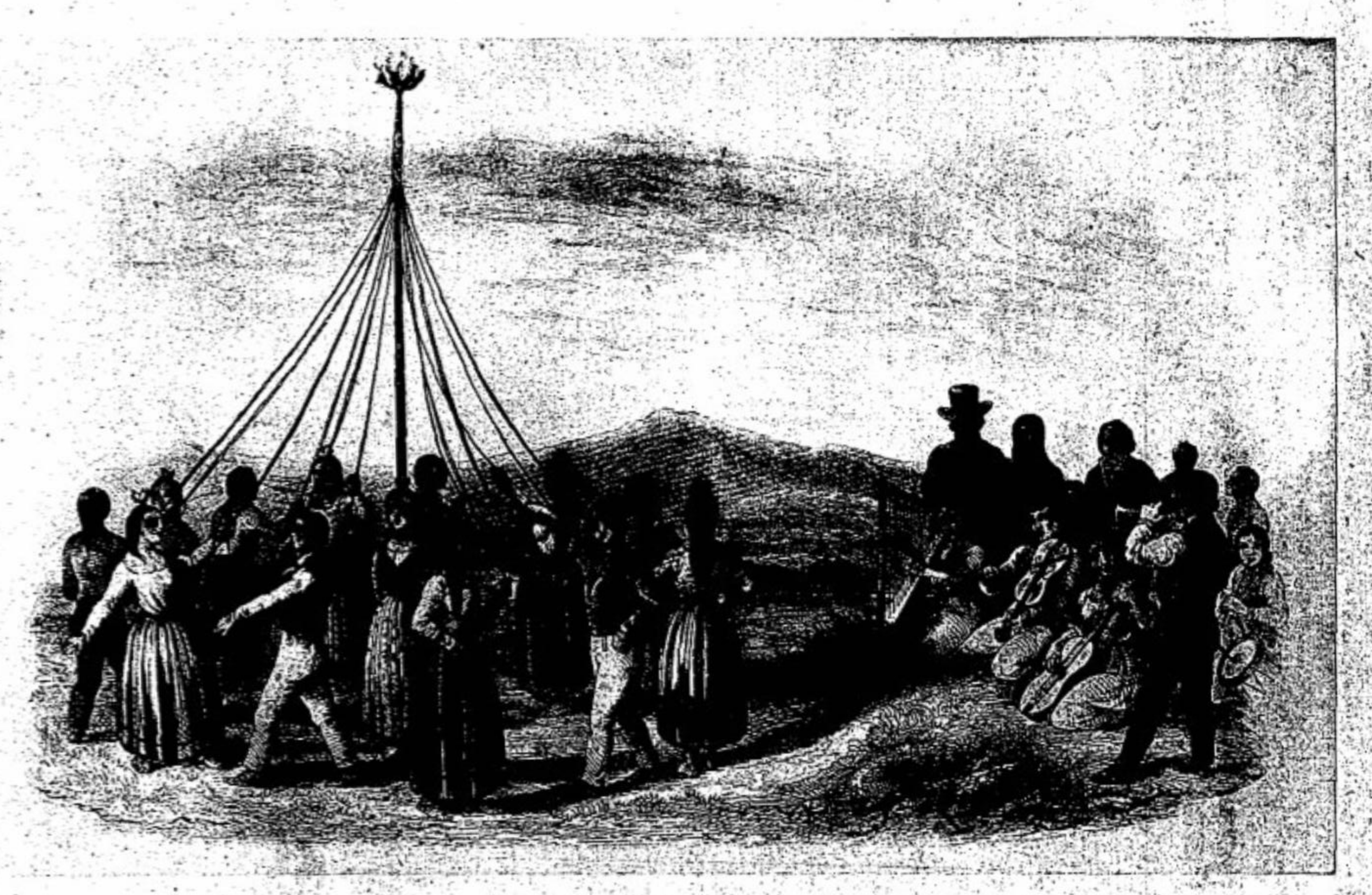
Después emprendió su fructífero viaje a los Estados Unidos de Norte América. Dió más de sesenta conferencias en las Universidades y en diversas instituciones culturales de aquel país, y lo contrataron para grabar su música dos empresas industriales. En 1928, invitado por un joven millonario excéntrico, hizo una rápida excursión por Francia, España e Inglaterra. En 1934 regresó a su patria y, tiempo después fué nombrado Jefe de la Sección de Bellas Artes del Ministerio de Educación Pública de Lima.

Robles dedicó los últimos años de su vida a revisar y reescribir su colección de melodías populares —unas ochocientas piezas incaicas y trescientas coloniales— que nunca fué editada [11].

Falleció en Lima el 18 de julio de 1943.



Himno al Sol, recogido y armonizado por Daniel Alomía Robles.



Danza de los mineros en el Perú.

Robles dejó numerosas obras, casi todas inéditas, la mayor parte sobre temas populares del Perú. Se inició en la composición con una *Misa de Gloria*, en 1909, y al año siguiente escribió su ópera *Illa-Cori.* Dió en 1913 una zarzuela, *El cóndor pasa,* sobre un libreto de Julio Baudouin y Paz. Esta obra, en que se ejecutaban ocho páginas musicales (introducción, coro, yaraví, dúo, romanza, cashua, pasa-calle y plegaria) se dió tres mil veces en cinco años. Se estrenó el 19 de diciembre de 1913 en el teatro Mazzi de Lima. Fué impresa muchos años después en Nueva York.

Escribió después varios poemas sinfónicos: *El indio, Amanecer andino, Los trigales, Los Andes, La nevada, Evocación en el templo del Sol, Las Acclas, Al pie del Misti, etc.*, y las zarzuelas *La cosecha y Tierra del Sol.* Además 97 romanzas para canto y piano, y 40 piezas para piano [12].

A una sola melodía popular, que recogió y armonizó, debió Robles la mayor difusión de su nombre por medio continente: a la del *Himno al sol.* Esta página corrió siempre en manuscritos, pues no fué impresa por el colector sino una vez, en limitada edición, como "recuerdo peruano" del *lunch* que, en honor de los cónsules extranjeros, ofreció en los Estados Unidos la *New York City Federation of Women's Clubs Inc.* el 10 de noviembre de 1928. Reproduzco aquí esta rara página.

Robles tomó la melodía del *Himno al Sol* en Jauja, en 1897. Un indio de 117 años de edad, llamado José Mateo Sánchez, se la cantó un día con entonación insegura; y otro día, en el campo, le dijo el anciano a Robles: —"Espera, qué vas a oír lo que cantamos al Sol". Llamó a dos indios de su comunidad y, uno en violín, el otro en "pinkillo", tocaron a un tiempo el himno antiguo. La melodía fué publicada por otros varias veces, con o sin referencia al primitivo colector.

Veamos ahora el aporte de Daniel Alomía Robles al esclarecimiento del problema tonal incaico.

Cuenta él mismo, que en 1897, "poniendo los dedos incidentalmente sobre las teclas negras del piano, noté que se producían las canciones aborígenes que oí en mi niñez, y que todas salían sólo en ellas"; palabras suyas que le tomé al dictado. Robles no dió importancia "a esta coincidencia".

Es evidente para mí que este episodio —aunque sea cierto, lo cual no es difícil, y cierta la fecha con que parecería haber buscado paridad con la monografía que José Castro publicó en el mismo año 1897— no configura el hallazgo en cuestión. Falta la interpretación de la coincidencia; la idea de que se está en presencia de una clave tonal; la conciencia del descubrimiento, de su relativa trascendencia y de sus consecuencias teóricas y prácticas.

Fué preciso que llegara el año 1908, con el artículo *Teclas negras* de José Castro y con la monografía de Leandro Alviña, para que Robles valorara el hecho y se atribuyera un hallazgo que habría mantenido en secreto durante once años.

Sea como haya sido, el caso es que el descubrimiento alcanza la mayor difusión debido a la intervención de Robles.

En 1909, a pedido de su esposa, Alomía Robles escribió la *Misa de Gloria* de que hemos hablado, para el día de la Virgen de las Mercedes, y dirigió la ejecución el músico español R. P. Alberto Villalba Muñoz. Empezó entonces la amistad de Robles con el agustino.

Luis Villalba, hermano de Alberto y religioso de la misma orden, maestro de capilla del Convento del Escorial, escribía a su hermano de Lima pidiéndole melodías indígenas. Alberto le mandó yaravíes coloniales, y el religioso de Madrid, acaso porque no le parecieron suficientemente característicos, insistió en que los deseaba indígenas puros. Un día de 1910 en que Robles almorzaba con el R. P. Alberto Villalba Muñoz, el Dr. Carlos Wiesse, Javier Prado

y Ugarteche y el Dr. Felipe Barreda y Laos, el religioso, recordando que Robles había viajado por la sierra, le preguntó cómo se podían distinguir las melodías coloniales de las aborígenes. Robles respondió que había recogido muchas y que reconocía las indígenas por la escala pentatónica.

El agustino abarcó en seguida la verdadera significación del hecho. Exaltado, entusiasmado, dijo a Robles que acababa de comunicarle "un maravilloso descubrimiento". Y los comensales planearon un acto público.

El nuevo descubrimiento de la pentatonía incaica fué atribuído a Daniel Alomía Robles por el R. P. Alberto Villalba Muñoz en una "conferencia literario- musical" que se dió en Lima el 21 de febrero de 1910. Con asistencia del Presidente de la República, abrió el acto el Decano de la Facultad de Letras, y el Dr. Carlos Wiesse habló en seguida sobre *La hipótesis del hombre autóctono americano*. Después el R. P. Villalba Muñoz desarrolló el tema *La técnica de la música incaica* –que ahora nos interesa– y a continuación disertó sobre *La música indígena en sus relaciones con la literatura* el Dr. Felipe Barreda y Laos. Daniel Alomía Robles dirigió el coro y los solistas que ejecutaron música incaica, música colonial y música mestiza, según consta en el programa. El texto de las conferencias se publicó en Lima el mismo año 1910[13].

La disertación del agustino sobre la música, y la música misma, constituyeron el núcleo central del acto; las otras dos conferencias le dieron marco y ambiente.

Dijo el R. P. Villalba Muñoz que había estudiado todos los antecedentes bibliográficos de su tema, desde las páginas del Inca Garcilaso hasta la monografía de Alviña; que consideraba inexacto mucho de lo escrito en el país y en el extranjero sobre música e instrumentos incaicos; en fin, que no ha podido hallar en los estudios de los americanistas europeos "alguna cosa que pudiera destruir el

mérito del Sr. Robles, como primer descubridor del sistema incaico"...

Dedica un comentario al trabajo que Charles W. Mead publicó en 1903 y subraya la indecisión del arqueólogo norteamericano frente a un conjunto de instrumentos peruanos, unos pentatónicos y otros no. En seguida enhebra un párrafo sobre José Castro y otro sobre Leandro Alviña.

Dice el agustino que no conoce, sino por referencias, los artículos publicados por Castro en el diario *El Sol* (1908); pero sabe que el autor... "habla también de una serie de notas que forman una escala como la sucesión de las cinco teclas negras del piano..." Conoce, en cambio, la tesis de Alviña (1908), y reconoce que el cuzqueño explica "la escala del sistema de los antiguos peruanos, coincidiendo en este punto con los dos anteriores"... (Robles y Castro).

Pero es Robles el primero, según el conferenciante, porque... "ya desde el año 1897 empezó a formar su colección sobre la base de la distinción que existía entre la escala incaica y la diatónica..." Y la prueba es que Robles exhibe ..."varios *cachasparis* escritos desde aquella fecha en *mi bemol menor* para sostener delante de músicos y no músicos sus observaciones." (Aclaremos que una melodía pentatónica en *mi bemol menor* sólo utiliza las teclas negras del piano, si está en el modo B. Parece que Robles tenía también un concepto unimodal del sistema.)

El agustino ignora la monografía que Castro presentó en 1897; pero he aquí que Robles afirma haber reconocido la escala pentatónica también en 1897, no obstante lo cual guardó silencio hasta dos años después que los cuzqueños volvieron sobre la cuestión.

El conferenciante admite que los tres, Robles, Castro y Alviña, "son los únicos que nos han dado la clave verdadera..." Dice que es "un descubrimiento de verdadera trascendencia...", e insiste en atribuir a Robles la prioridad del descubrimiento: "Al modesto, pero incansable cultivador del canto popular, al Sr. D. Daniel A. Robles

debe hoy el Perú la clave y punto de partida para distinguir y conocer con seguridad absoluta, la verdadera música incaica de la colonial..." [14].

Siguen párrafos en que el agustino califica de "maravilloso" el hallazgo, y encarece los empeños del descubridor.

Veamos ahora qué es lo que se descubrió con tanto esfuerzo y cómo lo explica el conferenciante. Es así: "el *sistema musical incaico* no es más que *la disposición de una escala compuesta de cinco sonidos, que se suceden en una forma tal, que no ha lugar a los semitonos*, teniendo dos intervalos en tercera menor; combinándose dicha escala en la forma siguiente:

Re, Fa, Sol, La, Do.

Eso es todo. De manera que otra vez –y va la tercera– el sistema incaico queda representado por uno solo de sus cinco modos. De nuevo permanece incomprendido el sistema como el conjunto de todos los modos. Castro presentó en 1897 la gama sobre la tónica *do*; resultó el modo A (mayor). Alviña, en 1908, sobre la tónica *la*; resultó el modo B (menor). Villalba Muñoz (Robles), sobre la tónica *re*, transporte de la anterior, que también resultó la serie B. Es decir, que en el reconocimiento del sistema, nada se progresa esta vez sobre las ideas de Castro y Alviña.

Deseo justificar esta insistencia en la visión parcial del sistema incaico.

Por la época de esta superposición de antelaciones, hacía medio siglo que Europa manejaba la teoría completa del sistema pentatónico y que se habían identificado varios de los cinco modos en la música de diversos pueblos europeos, asiáticos y norteamericanos; pero estos antecedentes no habían llegado a conocimiento de los músicos peruanos.

En segundo lugar –y esto es decisivo– la música incaica se da principalmente en el modo B menor, y es claro que el análisis de las melodías que se tomaron coincidieron en tal serie, por lo menos en gran parte. El modo A (ma-

yor) es raro; y en toda la extensión que abarcó el Imperio es muy difícil hallar los modos C, D y E. R. y M. d'Harcourt reconocieron por vez primera los modos C y D en la música incaica, y el autor de estas líneas es el único colector que halló los cinco modos de la escala pentatónica entre aquellos aborígenes andinos.

Se comprende así que con los materiales de que entonces disponían los músicos peruanos, el conocimiento del sistema completo les resultara prácticamente imposible.

Es justo reconocer que el agustino Villalba Muñoz, aun cuando presenta el sistema con un modo y como un modo, demuestra conocer otro, el A (mayor). Hay que examinar con la mejor voluntad toda su conferencia para hallar, en un párrafo perdido, que los aires incaicos también "se presentan en el modo mayor". Y en otro párrafo, más adelante, que las dos formas de la escala "se encuentran realizadas en la colección de los aires incaicos, lo mismo en el modo menor (que es más general) que en el mayor" [15]. Bien claro; pero, acaso, añadiduras de último momento.

Y este es el aporte que, en su conferencia de 1910, hace el R. P. Alberto Villalba Muñoz al problema tonal de los Incas, sobre la base de la colección y las observaciones de Daniel Alomía Robles [16].

Pero en lo que el P. Villalba avanza considerablemente, es en la consideración de la pentatonía incaica como representante americana de la misma pentatonía que se encuentra en los otros continentes. José Castro, que vió la misma serie en alguna página europea, pensó un momento en que la escala pentatónica no era cosa exclusiva de los indios peruanos, pero insistió en la idea de que pudo haber sido inventada de nuevo en el Perú. Leandro Alviña, por su parte, cree, según parece, en una evolución local "desde la barbarie hasta la civilización". El peruano progresó "a impulsos de su propio genio, sin haber heredado la labor de otros pueblos..." Y añade que el uso del tono menor "demuestra de plano que propiamente

no había sujeción artística, sino que se contentaron con lo que la naturaleza les ofrecía." De todo lo cual se infiere que Alviña consideraba la pentatonía como un fenómeno local.

El P. Villalba Muñoz, en cambio, enfoca con mayor amplitud y precisión. "Porque este sistema –dice– no es ninguna novedad exclusiva del pueblo peruano o americano: es uno de los sistemas más antiguos que ya se conocía y practicaba entre los pueblos primitivos, principalmente del Asia..."

Bien; pero no hay que pasarse a la otra alforja. Seguramente el agustino, cuando habla de primitivos, se refiere a los pueblos inmediatamente anteriores a los de la antigüedad clásica; pues ya sabemos que esos pueblos dejaron a sus espaldas milenarias etapas de verdaderos primitivos que, precisamente, no conocieron la escala pentatónica.

El P. Villalba halló y expuso numerosos antecedentes ilustrativos: se refirió a la pentatonía china, a la malaya, a la de los egipcios y asirios, a la escocesa... "De lo expuesto –añade– se puede deducir que el sistema musical incaico no es ni más ni menos que el sistema generalizado en todos los pueblos primitivos, tanto de Europa y África, como del Asia y muy especialmente de la China..."

El P. Villalba se encontró frente a un conocido *paralelo etnográfico;* y como ocurre siempre en estos casos, extrajo de tal relación las más extremadas consecuencias. La escala de cinco sonidos, según el conferenciante, "fué heredada o importada principalmente del Asia". Ahora se ve claro: el P. Villalba atribuyó valor tan grande a la "revelación de Robles", no por el hallazgo de la escala en sí, como hecho independiente, sino por la claridad que las correlaciones tonales podían importar al problema de los orígenes del hombre americano. En este sentido recordó ciertas analogías entre los instrumentos musicales demasiado vagas para eficaces.

Escapan al tema de este ensayo algunas consideraciones sobre la legitimidad de los resultados que expuso el agus-

tino. No sabemos por qué, si eran tantos los pueblos que tenían la escala pentatónica, debió ser el chino, precisamente, el que la introdujo en el Perú. De todos modos, el P. Villalba rompió valientemente el círculo de las "creaciones instintivas", y fué su esfuerzo, en aquel momento, un importante paso de aproximación hacia los caminos de la verdad.

Me parece que el lector sensible ha de haber experimentado alguna emoción al conocer las peripecias intelectuales, silenciosas, casi privadas, en que aquellos hombres derrocharon afanes, ingenio y fervor. Fueron, las suyas, preocupaciones verdaderamente desinteresadas, y así resulta que sus desvelos valen como expresión de jerarquía moral, tanto o más que como aporte intelectual. Empeños individualmente sostenidos a lo largo de varios lustros, trajeron su secuela de inofensiva puja por la prioridad. Naturalmente, pues los hombres que no piden al mundo otro premio que el reconocimiento de sus aportes, se parecen muy poco a los padres que abandonan a sus hijos. Sólo es ingenuo reclamar para sí la prioridad de los otros.

Los peruanos dieron al Perú la satisfacción del anticipo; y al planear el balance general de aquellas andanzas, no fué extraña al pensamiento del autor la intención de consagrar un recuerdo a la nobleza de sus protagonistas.

Epílogo

Hay algo que añadir para completar —así sea brevemente— esta reseña.

Entre 1882 y 1885, después, entre 1887 y 1890, y, finalmente, en 1901, Albert Friedenthal, notable pianista alemán, recorrió toda América en jira de conciertos. Tuvo la curiosidad de conocer la música popular de los países que visitó, y reunió, como pudo, por lo menos las setenta y dos melodías que dió en Berlín a la estampa el año 1911 [17].

Aquí sólo interesa que, al correr de las sumarias conside-

raciones con que prologa su colección, dice en breve cláusula, refiriéndose a las melodías indígenas..., "que se basan en una gama pentatónica..." Y después, al presentar el Yaraví (número 36) canción triste de las montañas peruanas, explica: "Está formada por una gama que se compone sólo de cinco tonos, re, fa, sol, la, si bemol, re." (Así es, salvada una pequeña errata: en lugar de *si bemol*, debió decir *do.)* Insiste con parecidas palabras al hablar de la "Catchua" (número 37). Eso es todo.

En 1912 llegó al Perú la eminente artista e investigadora francesa Margueritte Béclard d'Harcourt con su esposo el arqueólogo Raoul d'Harcourt. La primera guerra europea los alejó pronto, pero volvieron en 1919.

En 1920 los esposos d'Harcourt publicaron en París [18] la primera noticia completa sobre el sistema tonal de los aborígenes de Bolivia, Perú y Ecuador, y la cuestión queda esclarecida desde entonces definitivamente. En 1925 dieron a la imprenta su magnífica obra *La musique des Incas et ses survivances* [19], producto de inteligente contracción, idoneidad y talento. En ella explican otra vez la pentatonía incaica y documentan la proposición teórica con numerosas melodías que se presentan en cuatro de los cinco modos. No hallaron el quinto, el modo E, y por eso lo consideran no usado *(inusité)*.

En 1937 el autor de estas páginas halló en Bolivia el rarísimo modo E, y en su libro *Panorama de la música popular argentina* [20] dedicó un capítulo a la pentatonía sudamericana y lo ilustró con ejemplos musicales de los cinco modos.

NOTAS

[1] CARLOS VEGA, *Escalas con semitonos en la música de los antiguos peruanos*, en "Actas y trabajos científicos del XXV Congreso Internacional de Americanistas", (La Plata, 1932), tomo I, pp. 349-381, Buenos Aires, 1934. Reimpresión en "Cursos y conferencias", año III, vol. V, nº 1, pp. 1-45, Buenos Aires, 1933.

[2] R. ET M. D'HARCOURT, *La musique des Incas et ses survivances*, París, 1925.

[3] F.-J. FÉTIS, *Histoire générale de la musique*, t. I (p. 102), París, 1869. En el año 1875, Carrey decía de la música peruana que era "medio asiática e india."

[4] Ibíd 1).

[5] CHARLES W. MEAD, *The musical instruments of the Incas*, en Supplement to American Museum Journal", vol. III, nº 4, New York, 1903.

[6] CHARLES W. MEAD, *The musical instruments of the Incas*, en "Anthropological papers of American Museum of Natural History", vol. XV, part. III, New York, 1924.

[7] JUAN ÁLVAREZ, *Orígenes de la música argentina*, Rosario (Argentina), 1908.

[8] LEANDRO ALVIÑA, *La música incaica*, en "Universidad del Cuzco", Memoria del señor Rector Doctor Don Eliseo Araujo, 1908, Cuzco.

[9] LEANDRO ALVIÑA, *La Música Incaica. Lo que es, y su evolución desde la época de los Incas hasta nuestros días*, en "Revista Universitaria", año XIII, vol. II, segunda época, segundo semestre, 1929. Cuzco, diciembre 31 de 1929, Perú, pp. 299-328.

[10] Este criterio fué aceptado por R. y M. d'Harcourt. Recomiendo no adoptarlo, porque aleja la visión de la tónica. Creo que las alteraciones inútiles deben colocarse entre paréntesis.

[11] La casi totalidad de los datos que doy en esta biografía, me

fueron comunicados por el propio Robles en Lima, a principios de marzo de 1937.

12 He completado mi lista con la que posteriormente obtuvo y publicó el erudito musicólogo argentino RODOLFO BARBACCI, (Cf. "Revista musical peruana", año II, nº 15, Lima, marzo de 1940).

13 ALBERTO VILLALBA MUÑOZ, Agustino, *Estudio sobre un importante descubrimiento musical*, en "Conferencia Literario-Musical dada en el salón de actuaciones ante S. E. el Presidente de la República el 21 de febrero de 1910", Lima, 1910, pp. 19-42. La disertación figura en el programa con el título "La técnica de la música incaica".

14 No basta la sola presencia de los cinco grados para establecer que una melodía es incaica. Los indios reajustan y reducen a sus cinco notas cualquier clase de música. Es necesario que obedezcan, además, al sistema rítmico aborigen, a sus característicos planes de inflexiones y a otros caracteres secundarios.

15 Y todavía aparece, al final, un tercer párrafo en que habla vagamente de modulaciones incaicas a "los grados o las notas que pueden hacer el oficio de tónica". Conviene recordar que la melodía de los Incas no modula.

16 DON JOSÉ CASTRO reclamó la prioridad del hallazgo en un amable alegato que publicó en "El Sol", en marzo de 1910, con el título de *Música incaica*.

17 ALBERT FRIEDENTHAL, *Stimmern der Völker*, in "*Liedern, Tänzen und Charakterstücker*, Heft 3, Berlín, 1911.

18 R. ET M. D' HARCOURT, *La musique dans la sierra andine de La Paz a Quito*, en "*Journal de la Société des Américanistes de París*, tomo XII, París, 1920.

19 R. ET M. D' HARCOURT, *op. cit.*, nota 2.

20 CARLOS VEGA, *Panorama de la música popular argentina - Con un ensayo sobre la ciencia del folklore*, Buenos Aires, ed. Losada, 1944.

II

MÚSICA ARGENTINA

UN TRISAGIO SANTIAGUEÑO

SI YO dijera que la tradición escrita sirve de auxiliar a la tradición oral, se pensaría que exagero, supuesto que alguien hallara algún sentido a la afirmación [1]. Pero no me parece inconveniente presentar así esta idea, ahora que se trata de una invitación a meditar en que el hecho folklórico, generalmente representativo del hacer, del pensar y del sentir antiguos, puede ser un simple envío más o menos reciente, del estrato culto superior que gobierna la marcha de las cosas desde su asiento urbano. Así ocurre, y así tiene que haber ocurrido desde que la difusión de la escritura quitó a la trasmisión oral su primitivo exclusivismo.

Es el caso que, muchas veces, lo que nos dice el informante popular ha sido hallado por él en nuestros libros. Si eran buenos los libros, el pueblo nos parece sabio; si los libros eran ingenuos, tiene el aserto popular la inconsistencia de la fuente, y si los libros llegaron al pueblo desde otros lejanos países, grave confusión puede amenazar al folklorista.

La ulterioridad del hecho en el gabinete del investigador depende de la naturaleza del hecho mismo. Si se trata de una inocente poesía que, precedida de escritura, vaga por la corriente oral, no es gran cosa lo que pasa; pero si, en cambio, hallamos versiones populares orales sobre orígenes, procedencia o relaciones que el colector puede atribuir a remotos testimonios retrasmitidos, la credulidad es peligrosa, porque la fuente puede ser el libro de cualquier gandul pendófilo. Imaginemos alguno de los libros que se han escrito sobre nuestro folklore, aprendido y repetido por gentes del pueblo . . .

La tradición oral es mucho menos persistente de lo que

se cree. He observado con frecuencia cómo la memoria del sujeto se apoya en cuadernos manuscritos y cómo lo que se trasmite de padres a hijos es, muchas veces, el cuaderno. De uno u otro modo, con o sin escritura, las tradiciones siguen su curso y apenas debe el investigador prevenirse contra el empleo defectuoso del instrumento gráfico. Esto no es grave; hay otros casos en que la presencia de la escritura puede conducir a errores de importancia. Sirva de ejemplo lo siguiente:

Varios mozos del pueblo organizaron en Belén, Catamarca, una comparsa de carnaval. Me contaron que, en busca de poesías para sus *vidalas,* recurrieron al escritor Luis Franco, vecino del lugar. ¿Y qué creerá el lector que les dió Luis Franco, sin duda de buen humor? Pues... un tomo de coplas españolas: *Cantares populares,* colección de Melchor Palau. Verdad es que los cantores aprovecharon —esto es lo más curioso— pocos versos sueltos para rellenar estrofas rengas, pero el caso, que pudo originar singularísima trasmisión de numerosas coplas hispánicas, nos ilustra sobre las sutilezas que deben sortearse en la determinación de procedencia, índole y fecha del trasplante. Creo que el episodio recordado no es único y que se producen análogos de mayor efecto. Posiblemente una gran parte del repertorio literario procede de los libros, por lo que la dominante idea de un primitivo trasplante español con los conquistadores, seguido de trasmisión oral, debe revisarse con cautela y vigor.

Quiero extraer ahora de entre mis anotaciones una tan significativa como inocente. Se refiere a la procedencia de un llamado "Trisagio", popular en Santiago del Estero y en otras provincias.

Es Ricardo Rojas el primero que anotó y publicó su poesía [2]. Nos dice que fué "recogido de la tradición oral en Santiago, y que es, con leves variantes, el que suele cantarse en muchos hogares castizos de la República". Y añade observaciones que apreciaremos más adelante.

Años después, en 1935, lo tomé yo mismo en Loreto,

población de dicha provincia, a Marcelina Orellano, joven loretana, vendedora de tortas y rezadora profesional, hija de rezadora y dueña del correspondiente cuaderno, aunque me lo dictó sin él.

Perdida su más propia función, servía el Trisagio para cantar en los velorios de angelitos y de niños menores de diez años, de rato en rato y al sacar el ataúd por la mañana. La rezadora (cinco pesos por toda la noche) toma la ini-



ciativa y entona las estrofas; los presentes corean el estribillo, y algunos también los otros versos. Doy texto y música, ambos escrupulosamente anotados [3]. La deturpación de uno y otra es indudable: se puede comprobar la del texto; en cuanto a la música, por falta de la versión primitiva, debemos recurrir a principios generales de estructura. Es posible que las *negras* segunda y tercera de cada frase hayan sido corcheas; así, el compás quedaría integrado por dos dáctilos. Otro silencio al final nos daría la regularidad que perdió. Es preciso repetir algunos versos para el ajuste con el período musical.

GOZOS A LA SANTISIMA TRINIDAD

Impreso en Madrid (1786) y en el Cuzco (1845)

Dios Uno y Trino, a quien tanto
Archangeles, Querubines,
Ángeles y Serafines
dicen Santo, Santo, Santo.

A vuestra amable Deidad
humildes hoy veneramos;
y que perdonéis clamamos
nuestra ignorancia y maldad;
por esta benignidad
en su misterioso canto:
Ángeles y Serafines
dicen Santo, Santo, Santo.

Santísima Trinidad
una Esencia Soberana,
de donde el bien nos dimana,
solamente por bondad;
y por que vuestra piedad
pone fin a nuestro llanto:
Ángeles y Serafines
dicen Santo, Santo, Santo.

El Trisagio, que Isaías
escribió con grande zelo,
lo oyó cantar en el Cielo
a Angélicas Gerarquias;
para que a sus melodías
repita nuestra voz, cuanto:
Ángeles y Serafines
dicen Santo, Santo, Santo.

Este Trisagio Sagrado,
voz del Coro Celestial
contra el poder infernal,
la Iglesia lo ha celebrado,
y también más exaltado
es Dios con él: entretanto:
Ángeles y Serafines
dicen Santo, Santo, Santo.

De la subitánea muerte,
del rayo, peste y temblor,
el Trisagio por favor
indemniza nuestra suerte,
y como el brazo del fuerte
nos libra en todo quebranto:
Ángeles y Serafines
dicen Santo, Santo, Santo.

Es el Iris, que en el Mar,
en la Tierra y en el Fuego,
y en el Ayre; ostenta luego
que nos quiere libertar:
por gracia tan singular
con que nos proteje tanto:
Ángeles y Serafines
dicen Santo, Santo, Santo.

[Siguen tres estrofas]

TRISAGIO

Recogido por el autor en Loreto, Santiago del Estero

Dios un Trino y a quien tanto
Arcángeles, Querubines,
Ángeles y Serafines
dicen Santo, Santo, Santo.

En vuestra inmensa y deidar
indivisen tres personas
clamarnos pues nos perdona
vuestra miseria y maldar
por esa benignidar
en su misterioso canto,
en su misterioso canto.
CORO: Dios un Trino, etc.

Interminable y bondar
suma esencia y soberana
de donde el bien nos dimana
la Santísima Trinidar
pues Divina y piedar
pone fin a vuestro llanto
CORO: Dios un Trino, etc.

El Trisagio que en sagrado
escrito con grande celo
se oió cantar en el Cielo
angélica y jerogía
para que en su melodía
repite vuestro voscanto
CORO: Dios un Trino, etc.

Este Trisagio Sagrado
del cordero celestial
contra el poder infernal
la Iglesia lo han celebrado
con este elogio ensalzado
que en fin amor adelante
CORO: Dios un Trino, etc.

De la soberana muerte
del rayo y de la centella
de que le rece y alvierte
que por esta feliz suerte
en esta mar de quebranto
CORO: Dios un Trino, etc.

Esos ires en el mar
en la tierra y en el fuego
el aire ostenta luego
que nos quiere libertar
por poder tan singular
de este prodigioso encanto
CORO: Dios un Trino, etc.

[Se han perdido las siguientes]

En un mercado placero del Cuzco, Perú, vi un pequeño libro (tapas de pergamino, aspecto antiguo), y lo compré a la india que lo ofrecía. Se lee en su carátula interna todo esto: *Trisagio Seráfico, / para venerar / a la muy Augusta / y Santa Trinidad, / con que se alcanzan de su piedad / inmensa copiosos beneficios: / Compuesto / Por el R. P. Fr. Eugenio de la / SSma. Trinidad, / Religioso del Orden / de Descalzos de la SSma. / Trinidad; / y mandado imprimir / Por Don Miguel Antonio Mugica, / Familiar del Sto. Oficio de la Ciudad / de Córdoba del Tucumán. / Con licencia. / En Madrid, por Pantaleón Aznar. / Año 1786. / Reimpreso en el Cuzco, por Mariano Villagarcía. Año 1845.*

Pues bien; en las páginas 19 a 22, bajo el título de *Gozos a la Santísima Trinidad*, se encuentra el Trisagio que actualmente se canta en Santiago del Estero.

Doy en paralelo la versión publicada en 1786 y la recogida por mí en nuestro país. El lector puede observar las curiosas modificaciones, añadiduras y omisiones de la santiagueña. Uno de los cambios de "nuestra" por "vuestra", atribuye la "miseria y maldad" a la Santísima Trinidad, y en la cuarta estrofa "coro" es reemplazado por "cordero". Llamo la atención sobre una "jerogía", que anoté sin comprender, y que resultó "Gerarquías" (sic), por la *q* convertida en *g* a causa de mala lectura, precisamente el detalle a que me referí antes: la modificación producida por mal empleo del recurso gráfico.

Anote el filólogo las *eres* de "maldar", "deidar", "benignidar", etcétera, anotadas como las oí en Loreto.

El texto recogido por mí tiene seis estancias; la versión que da Ricardo Rojas, menos imperfecta que la mía, tiene ocho, y la del librito cuzqueño, nueve, el número ritual. Rojas presiente un texto impreso y su deturpación: "Al pasar por la tradición oral –escribe– esos textos de procedencia evidentemente urbana suelen corromper su prosodia"... Más adelante: ..."La tradición oral o mnemónica de las ceremonias y los textos dejaba un margen a trans-

formaciones" ... Y luego, refiriéndose a todos esos textos litúrgicos: "Fueron tal vez escritos en la época colonial por algún cura poeta o por algún obispo docto" ... Exacto, ahora, con el tomito cuzqueño a la vista.

El examen comparativo de las tres versiones revela, sin duda, la presencia de una mano culta que modifica, recompone y –acaso– imprime. Ahí pasa la cuarteta inicial a servir de refrán, pues en la versión primitiva se repiten sólo sus versos tercero y cuarto, pero incorporados a la estrofa y completando su sentido. Este cambio engendra modificaciones.

Algo más. En Sucre (Bolivia) hallé una *Cartilla ilustrada en Quichua, con doctrina cristiana y otras oraciones útiles al indio / Escritas por el Presbítero Dr. D. José María Montero, Prebendado de la Iglesia Metropolitana de La Plata, Chuquisaca.* Dice al pie de la carátula: "Esta obrita pertenece a su autor. Año de 1878. Primera edición", etcétera.

Aunque ha sido escrita por quien proclama su pertenencia, encuentro en ella unas diez páginas del librito de 1786 traducidas al quechua, entre ellas los "Gozos", nuestro "Trisagio" (Pág. 114):

Muchhasuncu, Dius, taquispa
Arcangelpas Querubinpas,
Angelcuna Serafinpas
Santo, Santo, Santo, nispa.

Y así, hasta el final.

Y no para aquí la suerte de esta poesía. Un par de versos escapan de sus estrofas y los hallamos a mediados del siglo pasado en Buenos Aires completando una copla amatoria que figura entre las "relaciones" de un pericón. Calzadilla [4] nos dice en *Las beldades de mi tiempo*, cap. IV, que se recitaba "allá por el año 44", y copia:

"Tanto es lo que te quiero,
Y lo que te quiero es tanto,
Que ángeles y querubines
Dicen, Santo, Santo, ¡Santo!"

Por supuesto, el primer par de versos, a su vez, procede de otra copla.

Podemos imaginar la foja de servicios de estos versos de 1786, retrasmitidos ya oralmente, ya por impresiones posteriores.

Mediten los partidarios de una inspiración popular espontánea alimentada por el paisaje circundante. Y véase, una vez más, hasta qué punto es exacta mi afirmación de que casi todas las tradiciones del Oeste argentino vinieron a través del Perú. El librito cuzqueño (Madrid, 1786; Perú 1845; Santiago del Estero, oral en 1935) nos da el itinerario y nos revela un medio de trasmisión.

NOTAS

1 Esta afirmación, relativa en el campo folklórico general, está muy lejos de ser exagerada si se refiere al ambiente de la música culta. Muchos elementos primos de la música, no obstante la escritura, se trasmiten oralmente.

2 Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, 1917-1922, t. I, cap. IX, parágrafo III.

3 Frases musicales semejantes a éstas aparecen por La Rioja convertidas en Vidalitas de carnaval.

4 Santiago Calzadilla, *Las beldades de mi tiempo*, Buenos Aires, 1891.

DANZAS DE TRENZAR

Capítulo interesante del Folklore es el que se consagra a los cantos, juegos y pantomimas que las gentes del pueblo realizan con motivo de las fiestas cristianas. Esos espectáculos han desaparecido ya en las ciudades modernas y en las poblaciones próximas a los grandes centros, pero aún se realizan hoy en aquellas provincias argentinas donde se conservan las tradiciones antiguas y alienta el fervor religioso de las pasadas generaciones americanas.

En el Norte argentino –adonde ha llegado de Perú y Bolivia– los niños de las poblaciones pequeñas ejecutan para Navidad, Año Nuevo y Reyes un baile de curiosas características. Tuve oportunidad de anotar en Jujuy su música simple y sus ingenuas poesías y aquí las ofrezco con el título "Danzas de trenzar" a falta de otro más propio para su carácter específico.

Esta danza es supervivencia americana (con traslación funcional) del rito agrario que numerosos pueblos de Europa y Asia consagran a la fertilidad del suelo. De manera general, se trata de una ronda en torno a frutas u otros productos escogidos –ejemplares a que aspiran–, a un árbol o una vara o palo clavados en la tierra [1]. Danza de gran antigüedad y dispersión, se encuentra en América a un tiempo por importación asiática u oceanida precolombina y por simple y directa introducción hispánica. Porque si se explica en América central –donde la hallaron los conquistadores– como elemento prehispánico, no se explica en el Plata –donde no existieron altas culturas aborígenes– sino como producto de origen hispánico. Su variante pampeana aborigen –el *nguillatún* de los araucanos que vinieron de Chile– no tiene analogía particular con nuestras danzas de trenzar.

En Jujuy el conjunto de bailarines va por las calles en los días de procesión y ejecuta la danza frente a los pesebres que los devotos disponen en la vereda de sus casas. A veces, cuando el niño Jesús es trasportado de una casa a la iglesia, el grupo de ejecutantes forma parte del séquito cantando y danzando.

El espectáculo consiste en lo siguiente: fijo en el suelo o sujeto por alguien, se levanta un mástil o palo de dos y medio o tres metros, cuidadosamente alisado; de la punta superior cuelgan ocho cintas de colores cuyos extremos toman otros tantos niños, cuatro varones y cuatro mujeres, que forman un círculo alrededor del palo; en un momento dado, los bailarines inician un paseo, las niñas en un sentido, los niños en el contrario, siempre dando vueltas en torno al mástil; pero como los niños se entrecruzan o giran conservando su cinta en la mano, resulta que en la punta del mástil las cintas empiezan a ceñirse sobre la superficie de la madera formando una especie de tejido. (Véase la ilustración.)

A medida que prospera la acción, el tejido baja recubriendo el palo, y así llega un momento en que el trozo de cinta no trenzado es tan corto y el tejido ha bajado tanto que los niños no pueden proseguir sus movimientos. Termina así una clase de tejido, y en seguida los ejecutantes inician exactamente las mismas evoluciones, pero al revés, siempre con las cintas en la mano, con lo que el tejido hecho se deshace. Basta una sola equivocación en los movimientos para que el enredo de las cintas determine el fracaso del conjunto.

El espectáculo consta de cuatro "suertes" o tejidos distintos denominados "la canasta", "la contradanza", "la malla" y "el remolino", y tanto la acción de trenzar como la de destrenzar van precedidas de una canción que ejecutan en coro los niños, cada uno firme en su puesto inicial.

He aquí un esquema del espectáculo:

1º

a) Canción de trenzar
b) Trenzado de "la canasta"
c) Canción de destrenzar
d) Destrenzado de "la canasta".

2º

a) Canción de trenzar
b) Trenzado de "la contradanza".
c) Canción de destrenzar
d) Destrenzado...

3º

a) Canción de trenzar
b) Trenzado de "la malla"
c) Canción de destrenzar
d) Destrenzado...

4º

a) Canción de trenzar
b) Trenzado del "remolino".

Y aquí termina, según mis notas. Si interviene un nuevo grupo de niños, éstos, previa la canción correspondiente, deshacen "el remolino" y empiezan todo el espectáculo desde el principio. En el orden y número de partes puede haber variantes.

Probablemente cada "suerte" o clase de trenzado tenía su canción propia, y lo mismo la acción de destrenzar, pero hoy se ha perdido parte de la música, de modo que sólo la tienen "la canasta" (completa) y "la contradanza" (sólo para trenzar). Antiguas referencias me inducen a creer que la acción iba acompañada de canto; así, con la música a manera de preludio, es más fácil clasificar el espectáculo entre los juegos que entre los bailes [2].

Es difícil afirmar que esta música sea la misma con que antiguamente se ejecutaba en Perú y Bolivia. Las melodías

actuales tienen la forma y el carácter de los villancicos de Navidad y no son otra cosa los textos.

Las tres melodías que reproducimos a continuación sirven también para las "poesías" de las demás suertes. Dos de ellas se han conservado sin alteración; pero la otra, la canción de destrenzar, nos llega enteramente deformada por el uso. Acaso su constelación rítmica fué como alguna de las otras dos. Hoy no es posible restaurar con seguridad su forma perdida. Mucho podría escribir sobre este punto, pero me falta espacio. Me limito a dar la versión con sus compases irregulares, exactamente como la oí a una niña que participó en el baile, Rosarito Flores, de La Quiaca.

Veamos las melodías y los que llamaremos versos:

1º

a) Canción de trenzar
(Para "la canasta")



c) Canción de destrenzar
(Para "la canasta")



2º

a) Canción de trenzar
(Para "la contradanza"



c) Canción de destrenzar
(Para "la contradanza")

Con la misma música de la anterior:

Los reyes te adoran,
te adoran, Señor;
yo también te adoro
aunque pecador;
yo también te adoro
aunque pecador.

3º

a) Canción de trenzar
(Para "la malla")

Con la música del 1º, c):

Fíjense pastores
en aquella rosa;
oh, Virgen María
oh, Virgen hermosa;
oh, Virgen María
oh, Virgen hermosa.

c) Canción de destrenzar
(Para "la malla")

Con la misma música de la anterior:

Esos sus deditos
diez claveles son;
jardín que divierte
a su corazón,
jardín que divierte
a su corazón.

4º

a) Canción de trenzar
(Para "el remolino")

Con la música del 1º a):

Por acá pasó María
con sus rayos de cristal
alumbrando a todo el mundo
como padre celestial,
alumbrando a todo el mundo
como padre celestial.

c) Canción de destrenzar
(Para "el remolino")

Con la música de la anterior:

Bajen ángeles del cielo
a enseñarnos a adorar
al Señor de cielo y tierra
sacramentos del altar,
al Señor de cielo y tierra
sacramentos del altar.

He dicho que esta danza procede de Bolivia y Perú. Su existencia en aquella región, hace cien años, está primorosamente documentada por la ilustración que reproducimos en esta página. Se titula "Danse des mineurs au Pérou"; fué publicada por Furne en París e inserta en *Voyage dans les deux Ameriques* de d'Orbigny [3]. La más prolija descripción literaria no puede aproximarse a la minuciosa eficacia del dibujo. La ejecución del baile-juego está a cargo de doce adultos –seis hombres y seis mujeres– con nutrida orquesta; una mujer soporta el mástil en el centro. Ignoro si esta danza de los mineros se ejecutaba en el Perú con motivo de la Navidad, como la de los niños jujeños.

Hemos dicho que este género de danzas tiene gran dispersión, y que es precolombina y posthispánica en América. Curioso resulta comprobar que se ha ejecutado alguna vez en Montevideo, con motivo de un acto patriótico,

y que se trenzaron y destrenzaron cintas con los colores nacionales. Un nuevo desplazamiento funcional, que, como el anterior, elimina del espectáculo el recuerdo de su antiguo sentido.

Hilario Ascasubi, poeta argentino que adoptó el habla de los gauchos, pone en boca de un personaje suyo llamado Jacinto Amores el relato de las fiestas que en julio de 1833 se hicieron en Montevideo para celebrar la jura de la Constitución Oriental.

Los bailarines, recitadores y músicos que actuaron antes, se retiraron del escenario...

....

"Y le dieron el lugar
a otra tropilla distinta
que luego subió a danzar;
y si bien lo hicieron unos,
no se quedaron atrás
los segundos, que bailando
se pusieron a trenzar
unas cintas de la patria
con toda preciosidad.

A los gritos los danzantes
se volvieron a agachar,
y *déle guasca*... otra vez,
bailando hasta destrenzar
las cintas completamente."[3]

Es probable que en este caso se trate de una tradición española. En la danza de Jujuy, si no toda ella, es hispánica por lo menos su aplicación a las fiestas de Navidad.

NOTAS

1 Consúltese el interesante sumario de dispersión y de características que sobre estas danzas ofrece CURT SACHS en su *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlín, 1933. Hay versión francesa un poco resumida, *Histoire de la danse*, y reciente traducción al castellano, *Historia Universal de la danza*, Buenos Aires, ed. Centurión, 1944. Véase, además, mi folleto *El Carnavalito*, d. Ricordi, Buenos Aires 1945.

2 Trece años después, ahora, en 1945, ya compuestas las presentes páginas, tomé una versión más completa en los alrededores de la ciudad de Jujuy. Tenía seis suertes y un movimiento final, sin canto, para recoger las cintas. La fuente resultó de primer orden. Dos niñas de una familia que tradicionalmente consagra esta danza al Niño Jesús, me dictaron la música y los versos para cada suerte y, en algunos casos, dos versiones musicales para la misma figura. Hice en pequeño el palo con sus cintas, y tuve la satisfacción de poder apuntar todas las evoluciones de que resultan los diversos tejidos.

1º, Coco de uno, o Contradanza
2º, La Canasta
3º, La Escalera
4º, El Remolino
5º, La Zimba
6º, Coco de dos
Final.

La tarea estaba a cargo de doce niños de ambos sexos, pero no en parejas, y había dos variantes de pasos, según fuera la música binaria o ternaria. Tres de sus suertes coinciden con sus homónimas de La Quiaca, y dos de las melodías son variantes de las que se publican aquí. Por esta circunstancia se

puede restaurar la versión deturpada que tomé en 1932: es ternaria (3 x 8).

Tal como supuse, cada suerte tenía su canción propia para trenzar y para destrenzar, y la acción se realizaba al son de la música.

Oportunamente daré una descripción completa –con la música– de esta interesante danza folklórica.

3 ALCIDE D'ORBIGNY, *Voyages dans les deux Amériques*, París, 1854.

LA FORMA POÉTICA DE LA VIDALA

HAY EN el ambiente folklórico argentino cuatro distintas especies musicales que reciben el nombre común de *vidalita;* y todas ellas tienen, en diversas regiones, otros nombres, además del antedicho. Estas cuatro especies pertenecen a otros tantos distintos *cancioneros* –unidades de carácter y estilo– y se diferencian entre sí tanto como los cancioneros de que forman parte, naturalmente.

Parece necesario esclarecer el punto y, para evitar la confusión que impera, proponer una nomenclatura.

En primer lugar tenemos la vidalita del cancionero que hemos llamado *Tritónico,* común en el noroeste (Jujuy, Salta y parte de las vecinas provincias). Su característica tonal resulta de la escala de tres notas (fa-la-do) en que se articula la melodía; su característica rítmica, de la sucesión de constelaciones de aspecto dactílico (negra seguida de dos corcheas). Presenta, además, varios caracteres secundarios. Esta especie suele llamarse vidalita, como hemos dicho, pero también se la designa, en algunos lugares de Tucumán, con el nombre de *joi-joi* y, además, con el nombre de *tonada;* en el centro de Catamarca la llaman *vidala coya* y, por fin, en ciertas regiones de Salta la denominan *baguala.* Para los fines del estudio, he propuesto designar esta especie con el nombre único de Baguala. Baguala, entonces, es la vidalita norteña de tres notas.

En segundo lugar tenemos la vidalita del cancionero que hemos llamado *Riojano.* Esta especie se encuentra principalmente en la provincia de La Rioja y en sus características frases largas, se acumulan influencias de los cancioneros vecinos. Tiene sabor muy particular. En su zona, recibe los nombres de *vidalita y vidala.* No nos ha dado el pueblo un rótulo especial para distinguirla. Proponemos

que se llame siempre y únicamente Vidalita riojana, o Vidalita de tipo riojano.

En tercer lugar tenemos la vidalita del cancionero que hemos llamado Occidental, cuyas características principales –en la subzona que denominamos del *Ternario colonial*– son el uso exclusivo de pies ternarios y una escala doble mayor-menor con la cuarta aumentada en el modo mayor. Varios caracteres secundarios, como el dúo de terceras paralelas, complementan su particular fisonomía. Esta especie se llama comúnmente, en Tucumán y provincias limítrofes, *vidala y vidalita.* Hemos propuesto que se le reserve el nombre de Vidala.

En cuarto lugar, por fin, tenemos la vidalita del subcancionero que llamamos *criollo occidental.* Esta unidad conserva parte de las características del anterior desdibujadas por influencias europeas modernas, especialmente la inflexión a la subdominante, que falta en las otras. Su canción ejemplar es muy conocida en todo el país por su coplilla hexasílaba con estribillo entre cada par de versos:

En mi pobre rancho
vidalitá
No existe la calma
Desde que está ausente
vidalitá
El dueño de mi alma.

Para esta especie –siempre a los fines del estudio– proponemos el nombre de Vidalita.

Las características musicológicas de los cancioneros a que pertenecen estas cuatro formas folklóricas, han sido estudiadas detenidamente, con abundantes ejemplos, en mi *Panorama de la música popular argentina* [1].

Cuatro especies, pues, con varios nombres populares distintos –algunos comunes–, que convendría llamar, para evitar confusiones, Baguala, Vidalita riojana (o montañesa), Vidala y Vidalita.

Sin embargo, estas especies, tan distintas musicalmente,

tienen una forma poética común. Y común también a otras especies de danzas y canciones que no tienen nada que ver con ninguna de las cuatro. Al estudiar la forma poética de la Vidala, esclareceremos los caracteres de un arcaico sistema estrófico americano de origen europeo culto.

Ningún compositor urbano ha sabido dar a sus "vidalas" la verdadera forma musical de la Vidala; pero no ha de extremarse la crítica, toda vez que al desconocimiento general de los caracteres formales, en cuanto a la música, se añade la circunstancia de que casi ningún poeta culto ha sabido dar a sus "vidalas", para guía de los músicos, la verdadera forma estrófica de la Vidala [2].

Y como es claro que el compositor instruído en las formas populares necesita poesías de autores igualmente enterados, vamos a describir las estructuras poéticas de la Vidala, mientras preparamos el estudio de las estructuras musicales.

Los estudiosos del cancionero poético popular están obligados a conocer las formas textuales de la Vidala, pues el hecho de que el cantor calle el *estribillo* cuando dicta o recita, no permite a los colectores de versos anotar otra cosa que la copla desengranada de la singular estrofa típica, antiguo primor del repertorio hispanoamericano.

Considero necesario que los compositores cultos, sin excepción, se apliquen al estudio de las estructuras poéticas, pues sin su conocimiento previo la forma musical de la Vidala es incomprensible. No estaría de más que se meditara en la conveniencia de dar por terminada la etapa de las composiciones musicales en estilo popular concebidas a base de buena voluntad.

La primera y única noticia sobre las combinaciones estróficas de la Vidala, se encuentra en *La Literatura Argentina* [3], de Ricardo Rojas (tomo I, capítulo VIII). El autor descubre, con precisa visión, el enlace de coplas y refranes y da algunos ejemplos. Hoy, con los nuevos

y abundantes materiales que he recogido, creo posible ensayar una descripción exhaustiva, que no modifica sino complementa la del maestro. Todos los ejemplos que reproduzco, pues, pertenecen a mi colección de poesías del Norte y Oeste. Algunas de mis coplas o sus variantes han sido recogidas también por otros colectores; yo me atengo a mi versión, con toda fidelidad, y las transcribo, conforme a las necesidades de la ejemplificación, sin reparar en su valor artístico, pues ahora interesa la forma, no la belleza.

Los elementos que concurren a formar las estrofas de la Vidala son tres. Los llamaremos *copla*, *estribillo* y *mote*. Los dos primeros son imprescindibles en la Vidala; el mote sólo aparece con ambos en algunas.

La copla, de forma invariable, es la conocida estancia de cuatro versos casi siempre octosílabos con asonante o consonante entre el primero y el segundo par de versos. Otros modos de consonancia o asonancia son anómalos, si no involuntarios; lo mismo cuando la rima falta en absoluto. Lo general es la sonancia en segundo y cuarto.

Llamamos estribillo a cierto refrán, cláusula o letrilla, más o menos breve, análogo al que usaron los clásicos de nuestra lengua. Lo original del estribillo criollo es que nunca precede a la copla; lo verdaderamente curioso es la cantidad de maneras con que se "entremete" en la copla, rompiendo la continuidad de los cuatro versos.

El estribillo más común es pentasílabo. No son raros, sin embargo, los que tienen versos de cuatro a ocho sílabas. La música desempeña un papel muy importante en la producción de estas irregularidades. La estrofilla que forman puede tener dos, tres o cuatro versos, juntos —entre los de la copla— o separados. Estos versos carecen a veces de ilación; si hubiera de juzgarse por el sentido parecerían dos estribillos.

En épocas de florecimiento de la especie, es posible que haya habido normas para la rima. Hoy, evidente la extrema decadencia del cancionero, es difícil aun la conjetura.

Importa mucho notar que el sentido del estribillo no guarda relación alguna con el pensamiento de la copla, pero como ambos son generalmente amorosos, muchas veces coinciden y se complementan. Esta coincidencia es totalmente extraña a los propósitos del cantor. Es verosímil que en otros tiempos el estribillo haya sido refrán o sentencia engendrados por la copla, o ésta desarrollo del tema sintetizado en el refrán. Hoy no.

El mote es una estrofilla generalmente pentasílaba que, con asunto independiente, por lo común, aparece entre las estrofas de la Vidala, separándolas, y en algunas ocasiones, entre los mismos versos de la copla. En ciertos casos, por su forma y posición, se confunde con el estribillo.

La aparición del mote no es constante. Para que haya Vidala son indispensables la copla y el estribillo; pero puede haber Vidala sin mote. Dediquemos, pues, nuestra mayor atención a las combinaciones de las coplas y los estribillos. Después veremos cómo interviene el mote.

La claridad de nuestra explicación requiere que tomemos la copla por base y punto de referencia. La forma en que el estribillo se ubica entre los versos de las coplas determina una primera división en tres series.

Serie A. El detalle común a esta primera serie *es la intromisión del estribillo después de cada verso de la copla*. El estribillo, que siempre tiene dos o más versos, *divide a la copla, pero a su turno es dividido por ella*. Algo así como cuando entrelazamos los dedos de las manos. Los versos del estribillo, aunque separados, suelen tener ilación, se complementan; otras veces carecen de nexo, son independientes.

La extensión del estribillo permite distinguir varias fórmulas dentro de la misma serie. Veamos:

FÓRMULA A - 1. *El estribillo consta de dos versos,* que aparecen siempre separados:

Pobre de mí que me quejo
Cómo no hi'yorar
De un amor que me engañó
Porque soy fatal
Como aquel que ve la piedra
Cómo no hi'yorar
Después que ya tropezó
Porque soy fatal.

Léanse seguidos los cuatro versos de la copla y se comprenderá bien la intromisión del estribillo.

FÓRMULA A - 2. *El estribillo tiene tres versos.* Introduce uno después del primer y tercer versos de la copla, y los otros dos, después del segundo y cuarto. Muy cultivada:

Una cosa se me ha puesto
Dueña de mi ser
Y otra se me está poniendo
Cuando estoy sabiendo
Me quiere engañar
El dejar una que tengo
Dueña de mi ser
Por otra que ando queriendo
Cuando estoy sabiendo
Me quiere engañar.

FÓRMULA A - 3. *Estribillo de cuatro versos* que se introducen en la copla de dos en dos. Se da, como en toda esta serie, la división de la copla por el estribillo y la separación del estribillo por los versos de la copla. También aquí los cuatro versos pueden tener relación entre sí; cuando no la tienen, parecen dos estribillos de dos versos cada uno:

Todos me desean la muerte
Soy belenista
Y me sé divertir
Pena tienen que ande vivo
Y me sé divertir
Que no sé sentir
Como si yo les quitara
Soy belenista
Y me sé divertir
Prendas que de ellos han sido
Si se les hace
Que no sé sentir

También muy cultivada.

No figuran en mi colección otras fórmulas de esta serie. Queda abierta, sin embargo, por si aparecen. Teóricamente puede preverse la copla entre cuyas líneas aparezcan tres o más versos del estribillo [4].

SERIE B. Característica común a toda la serie es *la aparición del estribillo cada dos versos de la copla.* En la serie anterior el estribillo se presentaba *siempre* separado a su vez por los versos de la copla; en ésta no. Aquí aparece completo, con todos sus versos juntos, cuando tiene más de uno. La extensión del estribillo permite distinguir varias fórmulas.

FÓRMULA B-1. Estribillo *de un solo verso* separa los versos de la copla:

Señores dueños de casa
Préstenme su corredor
Viva el General Varela
Para cantar y bailar
A la moda'e Guandacol
Viva el General Varela.

FÓRMULA B-2. El estribillo que rompe la copla *tiene dos versos:*

Ya me voy, ya me retiro
De tu lado resentido
Pobre sauceña
La voy a dejar
Porque no has hecho caudal
de quien tanto te ha querido
Pobre sauceña
La voy a dejar.

Es éste el modelo preferido.

FÓRMULA B-3. La copla está dividida por un *estribillo de tres versos:*

Cuando oigas doblar campanas
No preguntes quién murió
De este barrio engañador
Si me desprecian
Mañana me voy
Andando ausente de ti
No ha'i ser otro que yo
De este barrio engañador
Si me desprecian
Mañana me voy.

Esta fórmula está representada por muy escaso número, como se verá en la tabla de proporciones. Es raro hallarla.

FÓRMULA B-4. Ahora *es de cuatro versos el estribillo* que enclava su cuña en la copla:

Nadie salga de su tierra
Sin conveniencia ninguna
Para qué ingrata
Yoraré yo
Cuando me hi muerto
Pa que yorís.
Porque son dobladas penas
No ayudando la fortuna
Para qué ingrata

Yoraré yo
Cuando me hi muerto
Pa que yorís.

También podemos dejar abierta la serie por si aparecen otras combinaciones.

SERIE C. El rasgo distintivo de esta serie es *la aparición del estribillo al final,* después de los cuatro versos de la copla. En realidad, lo verdaderamente característico de la Vidala es la *intromisión* del estribillo en la copla. En los casos de esta serie, la copla corre libre de obstáculos que se opongan a la continuidad de su sentido. Cabe notar que no se encuentran con frecuencia; yo he hallado un corto número y sólo aparecen dos fórmulas. Es posible que se trate de construcciones anómalas.

FÓRMULA C - 1. *El estribillo tiene un solo verso.* Doy, como excepción, dos estrofas de la misma Vidala para que se advierta la presencia del estribillo común:

Voy a buscar un dichoso
Para irme acompañado
Porque a sombras de un dichoso
Tiene suerte un desgraciado

Viva, viva tu amor.

De los hijos de mi madre
Yo había nacido llorando
Había sido para andar
Como una piedra, rodando

Viva, viva tu amor.

FÓRMULA C - 2. El estribillo *consta de dos versos,* juntos, al final:

Me encanta una hermosa flor
Yo no se cómo hi de hacer
Para gozar de su amor
Quién será el dueño
Y la persigo yo.

Es posible que existan, por otros casos que veo, la Fórmula C-3 (estribillo de tres versos) y la Fórmula C-4 (estribillo de cuatro versos, en ambos casos juntos, al final).

En esta última forma no es fácil confundir los estribillos con los motes. De todos modos, en la Serie C desaparece la principal característica de este sistema estrófico: el entrelazamiento de los versos de la copla con los versos del estribillo.

Éstas son, en fin, las combinaciones de los versos de la copla con los versos del estribillo que, en uso hasta hoy, se encuentran en el Norte y Oeste argentinos. No he hallado otras.

El Mote. Y como si las estrofas de la Vidala no fueran ya suficientemente complicadas, tenemos en el mote un tercer elemento, especie de segundo estribillo, más extenso, que unas veces se introduce entre estrofa y estrofa, y otras, aparece entre los versos mismos de la copla, como he dicho. Para colmo, el mote suele arrastrar consigo algún estribillo o adoptar para sí el de la copla. La idea contenida en el mote es también independiente de los pensamientos que se expresan en la copla y en el estribillo; es decir que, tal como un estribillo puede servir a cualquier copla, un mote puede incorporarse e integrar cualquier estrofa de Vidala.

Todo esto se verá claramente con los ejemplos.

Observemos esta Vidala, A-1, con mote:

Viene llegando la chaya
Por arriba
Por la lomita pelada
Por abajo
Ya la estamos esperando
Por arriba
Con la alojita colada
Por abajo
Quitate, quitate
Quitate p'allá
Tu madre no quiere

Tu padre quedrá
Si te gusta el tinto
Ponele no más.

Esta estrofilla hexasílaba es el mote. Sigue una nueva copla con el mismo estribillo de la anterior, repite el mismo mote, luego entra una tercera copla, y así hasta el fin de la Vidala, que no pasa generalmente de tres o cuatro coplas, a menos que se improvise, en cuyo caso no tiene extensión determinada.

Examinemos otra Vidala, B-2:

El jardinero de amor
Planta una rosa y se va
Cuál será su dueño
La he cortado yo
Otro la riega y la goza
De cual de los dos será
Cuál será su dueño
La he cortado yo
Planta que fuistes
En otro poder
Quien tiene planta
La debe regar
Cuide su planta
Que fruto le ha'i dar.

Y sigue otra copla.

Ofrezco una Vidala de la misma fórmula anterior cuya particularidad consiste en que el mote toma para sí el estribillo de la copla:

A mi vidita le hi dado
Un castigo rigoroso
De las dos cosas
Cuál será mejor
Pa que no sepa dejar
Lo cierto por lo dudoso
De las dos cosas
Cuál será mejor

A una la quiero
Y a la otra también
Como las dos son bonitas
No sé con cuál quedaré
De las dos cosas
Cuál será mejor

Sobre la base de que el mote aparece entre copla y copla, es posible imaginar otras combinaciones: doble mote con estribillo común o distinto; mote formado con algunos versos del estribillo y otros nuevos, etcétera. Pero —y éste es el extremo— el mote puede aparecer dentro de la copla. Veamos este ejemplo:

Dejame a mí padecer
Que yo me quedo conforme
Si me desprecias ingrata
Me voy a ausentar
Tenga presente
De no llorar
Siempre yo hi sido
No la he de olvidar
Porque todos los trabajos
Se hicieron para los hombres
Si me desprecias ingrata
Me voy a ausentar
Tenga presente
De no llorar
Siempre yo hi sido
No la he de olvidar

Esto, todo esto, es una estrofa de Vidala. Su base, que es la copla, está enteramente perdida entre motes y estribillos. Nada fácil es, para nosotros, enterarnos de su sentido durante la audición. Añádase que en la mitad de la estrofa el cantor se detiene para hacer un interludio guitarresco y se convendrá en que es difícil destrozar la copla de manera más completa.

Notemos cómo los tres elementos se reúnen, pero no

se hilvanan. La copla expresa la conformidad del poeta con su padecer; el estribillo manifiesta una reacción de disconformidad, pues si lo desprecian se va; y el mote invierte la situación, pues ahí es el cantor quien recomienda a la mujer que no llore porque no la olvidará. Y esto es claro: cada elemento ha venido sirviendo en tiempos pasados a infinito número de Vidalas; sin duda antiguamente hubo unidad de pensamiento entre todos, pero el azar de la subsistencia los asocia hoy de manera arbitraria.

Hay muchas otras estructuras con mote, pero basta por ahora con la revelación del *modus*. Conocido el procedimiento, pueden imaginarse y construirse nuevas suertes y explicarse las que aparezcan más adelante.

Otras combinaciones posibles (de copla y estribillo), no se dan en la práctica. Profundas razones de equilibrio estructural, melódico y poético, limitan el número de las formas teóricas. Aun dentro de las formas en uso, las preferencias se inclinan por tres o cuatro, que resultan así las fórmulas típicas de la Vidala.

Es útil, pues, una tabla que permita reconocer las fórmulas de mayor aceptación popular, y vamos a hacerla tomando cien Vidalas de nuestra colección.

He aquí la cantidad de cada fórmula, en el centenar:

Fórmula	A - 1	12
„	A - 2	14
„	A - 3	14
„	B - 1	5
„	B - 2	18
„	B - 3	3
„	B - 4	3
„	C - 1	2
„	C - 2	3
Deturpadas		26
Total		100

Sólo diecisiete de las cien tienen mote: ocho de la fórmula A-1, ocho de la fórmula A-3 y una de la B-1.

Como se ve, las fórmulas de la serie A y la B-2 resultan favorecidas por las preferencias populares.

Nadie pensará, por supuesto, en relaciones fijas; debemos conformarnos con una simple idea de la proporción en que aparecen. La estadística no permite exactas comprobaciones si la colección no abarca íntegramente el repertorio de todos los cantores. Si quisiéramos saber qué porcentaje de granos malos hay en una bolsa de maíz, no nos bastaría con sólo un puñado en la mano. Un cantor de extenso repertorio y enamorado de una o dos formas puede conducir a falsos cómputos. A pesar de todo, es claro que las fórmulas B-1, 3 y 4, y C-1, forman el grupo de las menos cultivadas.

Isabel Aretz-Thiele hizo una tabla semejante a la mía con cien Vidalas de su propia colección [6]. He aquí el resultado que obtuvo:

Fórmula	A - 1	8
,,	A - 2	9
,,	A - 3	6
,,	B - 1	4
,,	B - 2	11
,,	B - 3	3
,,	B - 4	2
,,	C - 1	1
,,	C - 2	14
,,	C - 3	3
,,	C - 4	2
Deturpadas		9
Coplas sin estribillo		17
Música sin texto		11
Total		100

Como se ve, sus proporciones coinciden en buena parte con las mías, salvo el caso de la fórmula C-2 en que la

disparidad es resonante. También difiere un tanto la fórmula A-3. Pero hay que tener en cuenta que la señora Aretz-Thiele incluye, entre sus cien, once Vidalas que no tienen texto y diecisiete canciones sin estribillo, es decir, que no pertenecen al régimen poético de la Vidala, aunque lo sean por su música. Esto significa que sólo considera setenta y dos Vidalas en vez de cien, lo cual explica por qué todas sus cifras son inferiores a las mías (excepto la C-2). En proporción, los resultados coinciden notablemente.

Pero, ¿qué son esas Vidalas que en ambos cuadros aparecen bajo el rubro "deturpadas"?

El folklore es una gigantesca decadencia. Estas formas, como todas las formas musicales y poéticas en que hay ciencia y proporción, tienen origen culto. Antes, hace siglos, pertenecieron al ambiente de los artífices ilustrados (con o sin notación y escritura), y luego pasaron al dominio de las clases populares. Acaso los mismos hombres, descendientes de aquéllos, sufrieron el avasallamiento de nuevas clases superiores. Probablemente las dos cosas.

El hecho es que se va perdiendo la tradición de las formas. Si el lector, que ya conoce las estructuras estróficas, conociera también las musicales, pensaría, como pienso yo, en que no es fácil hallar en el mundo construcciones más extraordinariamente complejas. No las tiene hoy de tal categoría ni el arte europeo contemporáneo. Está claro que América conserva en la Vidala (y en otras muchas canciones y danzas) los restos de un sistema cuya procedencia no se puede establecer debido a la tardía difusión de la escritura. Es necesario buscar mucho en las colecciones españolas para encontrar algunos ejemplos de estructuras análogas a las de nuestras Vidalas. Creo que la copla es mucho más antigua de lo que suponen los eruditos.

Los pobres cantores populares están descentrados, dispersos. No hay calor de ambiente para las formas artísticas de su patrimonio. Les falta —esto es importante—

el apoyo de las altas clases. Sólo en la fiesta infrecuente o en el carnaval tardío encuentran ámbitos propicios a la comunicación. En general, faltan ya el fervor y el desinterés que los movía en otras épocas; la ejecución de Vidalas por coros callejeros es una mal disimulada especie de mendicidad. Cada generación recoge el patrimonio secular seriamente menguado, y lo que es más grave, va ensombreciéndose el sentido y perdiéndose la forma de la expresión añeja.

Las Vidalas deturpadas son consecuencia de la incomprensión de las estructuras antiguas por el propio cantor popular. Ya no sabe el juglar, el mal juglar, descubrir en ella la copla matriz; ya no respeta la comunidad del estribillo; pone versos de la copla a la música del mote; anticipa la frase musical conclusiva dando estrofas incompletas; proporciona texto continuado, eliminando estribillos, a la música de éstos y a la de la copla; ha perdido, en fin, la conciencia o la intuición de las estructuras.

Para quien sabe escuchar, las tradiciones populares tienen el son de añejos documentos; dicen más de lo que dicen para quien sabe entender. Un criterio moderno puede fecundar esas páginas y hacerles destilar oculto zumo.



Cantoras de vidalitas riojanas.



Cielito, litografía por Carlos E. Pellegrini. Del álbum "Recuerdos del Río de la Plata", 1841.

NOTAS

1 CARLOS VEGA, *Panorama de la música popular argentina, con un ensayo sobre la ciencia del folklore*, Buenos Aires, ed. Losada, 1944. Véanse, en los respectivos capítulos, especialmente las págs. 120, 168-170 y 175, 204-207 y 215.

2 Han creado Vidalas de acuerdo con las normas populares los escritores RICARDO ROJAS, LUIS FRANCO, ISMAEL MOYA y MARGARITA SILVANO DE RÉGOLI.

3 RICARDO ROJAS, *La literatura argentina*, Buenos Aires, 1917-1922.

4 RICARDO ROJAS da en su obra citada un ejemplo curiosísimo. Un estribillo de cinco versos pentasílabos aparece después de cada verso de la copla. La verdad es que el tal estribillo me parece un mote.

5 ISABEL ARETZ-THIELE, *Música tradicional argentina. Tucumán*, 1 vol. 752 páginas, ed. Universidad de Tucumán, Buenos Aires, 1946. En esta obra la autora hace una nueva tabla con Vidalas tucumanas en que subsiste la relación entre los porcentajes.

III

CAPÍTULOS DE HISTORIA

LOS BAILES CRIOLLOS EN EL TEATRO

La danza —lenguaje, ceremonia, entretenimiento, espectáculo— sube por vez primera a los tablados porteños en una de aquellas ocasionales representaciones con que la fidelidad colonial festejaba augustas bodas o coronaciones metropolitanas.

Hasta nuevos hallazgos, es el manuscrito 5590 de la Biblioteca Nacional[1] —más de una vez impreso y comentado— la pieza documental que inaugura nuestra historia de las danzas. Consta en él que a las fiestas con que celebró Buenos Aires la exaltación de Fernando VI, en 1747, ... "acudió toda la nobleza del Pueblo en uno y otro secxo entrando desde la oración hasta la media noche en cuio intermedio danzaban bailes de muchas ideas, assi los cavalleros, como las señoras"... Y el gobernador los obsequió con un refresco,... "que sirvió de paréntesis, para las contradanzas, minuetes y Areas". Naturalmente, estos no son bailes criollos, pero conviene recordarlos para no confundirlos.

Indios de Yapeyú ejecutaron en la misma ocasión danzas cuyo nombre omite el cronista. Los padres jesuítas trajeron de sus reducciones grupos de indígenas, bien adiestrados, al parecer, que cantaron desde un tablado construído en la Real Fortaleza, una ópera —fragmentos de ella, por lo menos— y, acabada, ... "la sainetaron con bailes muy agradables, y que eran sus mudanzas de particular primor".

No hay influencia india en los bailes criollos; no puede inferirse de tan intrascendente espectáculo. Pero como la afirmación resulta de la ceguera y las tales "mudanzas" podrían invocarse como antecedente, necesitamos averi-

guar qué danzas ejecutaron los indios. Es difícil, pero no imposible.

Fray Pedro José de Parras, autor de un "diario y derrotero" [2] que se publicó en 1882, anduvo por los dominios de los misioneros tres años después de las fiestas de la coronación, en 1750. A doce leguas de la ciudad de Corrientes, en el pueblo de Itatí, vió lo que cuenta con estas palabras:

"Hay escuela de música en que con gran facilidad se instruyen los indios: son muy fáciles para danzar y bailar y lo hacen con primor; y he visto entre ellos bailar algunos minuetes y contradanzas con tanto garbo como pueda verse en Madrid."

Contradanzas y minués, entonces, como los nobles e hidalgos de Buenos Aires.

Los bailes de los salones pueden arraigar hasta en los últimos poblados indios; nunca los bailes indios en los salones cultos. Es la ley.

Los sainetes coloniales españoles, representados en Buenos Aires con frecuencia, estimularon la creación local de varias piezas congéneres. Se reprodujo en algunos el lenguaje culto y la consabida tonadilla o el habitual fandango, pero la adopción del habla rural en otros, con tema, ambiente y personajes gauchos, determinó la sustitución de los bailes españoles por las danzas criollas.

Eliminando presunciones, tenemos que llegar a la última década del siglo XVIII para encontrar noticia de un baile nativo en el teatro. Aparece en el sainete gauchesco de autor desconocido *El amor de la estanciera* [3], escrito hacia 1792-1793, según don Mariano G. Bosch. Ni el texto, ni acotación alguna indican de qué danza se trata. La voz *fandango* aparece en su amplia acepción de *baile* o *fiesta:*

"Traiga su Guitarra Marcos
que un fandango hemos de hacer"

Ni el acompañamiento de guitarra, ni el texto de seguidillas...

"Aquí dió fin el Bayle
y el Casamiento
viva pues han quedado
todos contentos

...autorizan inferencias concretas. Debió de ser un baile gaucho de cuatro [4], simplemente porque eran cuatro gauchos los personajes.

En el año 1818 –ya en tiempos de la Independencia– hallamos, por fin, concreta mención de un baile criollo. Se encuentra en otro sainete gauchesco, probablemente escrito en esa fecha: *El Detall de la acción de Maypu*, también anónimo [5].

El alcalde entra gritando:

"Hoy es dia de baylar"

pues se acaba de recibir la noticia del triunfo de las armas de la independencia en Chile y hay que festejarla. Se baila; y sabemos qué:

"Toque y cante Cielo amigo"

pide un vecino.

Un Cielito, pues. Las acotaciones son muy interesantes. Poco faltó en ellas para una total revelación de la perdida forma del Cielito. Anota el autor del sainete:

"(Se ponen 3 hombres y 3 mugeres, como cielo apericonado; y Pancho, a quien le tocara hacer de Pericon [6], dice antes del primer verso del Cielito:)

Marica, veras agora
El betun [7] que voy a hacer"

Añade el autor algunas indicaciones, desgraciadamente incompletas. El Cielito era demasiado conocido.

Canta el guitarrero:

"Si algun gallego no gusta
Que me espere en la tranquera
Que en cantando este versito
Nos veremos alla ajuera

Cielito, cielo que si
Cielo no hay que desconfiar
Que conforme cayo Osorio
Ño Serna también caera".

Y esta acotación después:

"(En acabando este verso, empieza el balz)"...

Nótese cómo el teatro da elementos a la historia de las danzas.

Por los años 1823 a 1826 y más tarde, se dió en Buenos Aires con aceptación un nuevo sainete gauchesco: *Las bodas de Chivico* [8]. También se baila en él una danza criolla que termina en general batahola. Dos nombres de bailes, más tarde independientes, aparecen confundidos. Dice Juan:

"Vamos a empezar el bayle
che, Perico, pues templa,
y seguidito ñublale
pericon de media caña".

Parece que *media caña* era un modo o aspecto del Pericón.

En *Las bodas de Chivico* [9], se tachó en 1830 el verso *pericón de media caña* y se sustituyó por *cielito bueno y hermoso.* La acotación dice:

"(Sacan los gauchos sus parejas para el bayle, y Chivico saca a Pancha)"

Varias parejas, según esto.

Las danzas del país eran gratas al público porteño. Un día de 1824 el propio Massoni (notable violinista italiano que llegó en 1822), entonces director de orquesta, ejecuta en entreactos "unas variaciones seguidas de un Bayle del Pais variado por el mismo" [10]. Tal vez las primeras variaciones sobre un tema de danza criolla –no se dice cuál. Pero debió de ser el Cielito, porque años después, en 1834, los diarios anuncian que el niño Federico Planel, músico

uruguayo, "tocará unas grandes variaciones del *triste, tabapuí* y *Cielito de Masoni*".

Después de la Revolución, como se ve, algunas danzas criollas dan su tema a composiciones de concierto, y consta que se bailan en los salones más distinguidos de Buenos Aires [11].

Durante la época de Rosas, el Cielito, el Pericón y la Media Caña, danzas semi-graves, continúan frecuentando la escena con aplauso del público. Algunas europeas nacionalizadas ascienden a los tablados, y muchos de los ágiles bailes picarescos se ejecutan en los espectáculos populares.

En 1831, los Cañete, activos bailarines, crearon una variante del Cielito y le dieron por nombre Cielito en Batalla. Parece que la innovación —si realmente lo fué— tuvo buen éxito social y popular, pues Wilde nos recuerda que el Cielito en Batalla solía clausurar las tertulias de la época, y Mantegazza dice que lo vió en Entre Ríos hacia 1850 [12].

El Minué sufre toda clase de transformaciones. Báilanse en la época, el Minué español, el Minué abolerado, el Minué a lo provinciano, el Minué colombiano, el Minué de la corte y el Minué montonero o Federal.

El Minué Federal no es propiamente un baile criollo. Va en el nombre su procedencia ilustre. Ni por su carácter, ni por el ambiente en que se ejecutó puede ser incluído entre los bailes criollos de arraigo rural. Pero como Buenos Aires se solidariza con sus propias tradiciones urbanas puede anotarse su aparición en el teatro y debe figurar entre los bailes tradicionales argentinos.

Es conocida la devoción que la cómica Ana Campomanes sentía por Rosas. Mariano G. Bosch la revela con detalles [13]. Dió la Campomanes su beneficio el 26 de septiembre de 1836 con el concurso de buenos actores, y al final de la función, en el sainete *El Chispero*, el Minué Federal aparece por primera vez en el escenario ejecutado por la "beneficiada" y por Manuela Funes. Después se

repitió muchas veces. Carolina Manzanares lo bailaba en 1840.

Los primeros circos, conocidos en Buenos Aires poco antes de 1830, produjeron la correspondiente generación de acróbatas criollos. Y pocos años después, como es lógico, nos encontramos con los temerarios aficionados frente al respetable público, en el Jardín del Retiro.

En el año 37, a consecuencia de este movimiento, tenemos una importante novedad: los viejos bailes criollos picarescos, nunca adoptados por los salones de Buenos Aires, hacen su aparición en los espectáculos [14].

En julio de ese año, "El Niño Gervasio por 1ª vez bailará sobre la maroma la Mariquita tocada y cantada en la guitarra". Y, además, "El payaso subirá a la maroma y marchará sin balanza llevando un arco en c|mano, hará varios juegos con ellos, y después bailará el *Gato mismí*." Pruebas semejantes con esa música se repetirán hasta 1840.

En septiembre de 1837, en el mismo circo, se oirá la música de nuestra más conocida danza individual: "El niño Gervasio bailará sobre la maroma el *Malambo*, con un huevo en la planta de cada pie." También con periódica repetición en los años siguientes; y en las mismas circunstancias, dos años después, se oirá otro baile criollo: el *Caramba*.

El 6 de febrero de 1840 el circo ofrece por vez primera el Llanto, baile criollo que se conserva hasta hoy por tradición en Santiago del Estero y Tucumán.

Déjenme llorar
Sólo llorando
Remedio mi mal

plañe el cantor. Y el 9 de mayo del mismo año danza un hombre la *Campana*, otro baile individual, especie de Malambo sin cotejo, conocido antaño en nuestras provincias y en Chile colonial [15], donde se bailaba con el siguiente texto de seguidillas:

Al mar me arrojara
por una rosa,
pero le temo al agua
que es peligrosa.
Repiquen las campanas
con el esquilón
Que si no hay badajo
con el corazón.

En la misma temporada se ejecutó un "Minuet a lo provinciano". He aquí un detalle interesante. El Minué, favorito de los salones, ha adquirido en provincias un carácter especial. Ya no es el Minué; no se puede anunciar como tal. Ahora es otra cosa: el Minué "a lo provinciano".

Pues bien, la formación de todos los bailes criollos es resultado del mismo proceso: los minués a la provinciana, las contradanzas a la provinciana, todos los bailes europeos de salón realizados en estilo popular, son nuestras danzas nativas. Han engañado a los tratadistas por espacio de muchos años porque se han disfrazado de criollos y han cambiado de nombre.

Circos extranjeros, en fin, acróbatas nativos, bailes criollos... La historia se repite. Cincuenta años más tarde, hacia 1890, observaremos un proceso idéntico.

La Polka, muy cultivada en nuestros salones y difundida por nuestra campaña, merece atención. Aparece en el teatro en marzo de 1845. Dos meses antes, la *Academia de baile Republicana federal* ofrecía su enseñanza por medio de avisos en los diarios: "Si me atrevo a ofreceros enseñar este nuevo baile que es el furor de la Europa, es porque lo conozco digno y característico a las dotadas gracias y civilización del público bonaerense" [16].

Notemos: el ciclo de la pareja enlazada, que se anuncia tímidamente en Buenos Aires con el Vals hacia 1800, tiene ahora un aliado en la Polka. Poco a poco. Luego llegarán el Paso Doble, el Chotis y la Mazurca; más tarde la Habanera y después el Tango. Ya sabemos lo que pasa al fin: estos bailes eliminan a todos los demás.

Después de la batalla de Caseros (1852) y durante el período de la organización nacional, todos los bailes criollos —Cielito, Pericón, Media Caña, por una parte; Zamacueca, Gato, Resbalosa, Mariquita, etc., por la otra— semi-graves unos, picarescos los otros, son indistintamente *bailes criollos*, y a nadie se le ocurre hacer clasificaciones, establecer procedencias ni rastrear genealogías.

Una circunstancia, sin embargo, denuncia la cohesión de las especies dentro de su generación: los bailes graves caen en desuso, mientras los picarescos siguen cultivándose en nuestra campaña, y hasta hoy subsisten en las provincias.

Unas vivas, otras en decadencia, todas entran luego en la composición de obras teatrales con igual prestigio de tradición e igualmente confundidos sus caracteres, su procedencia y su tipo formal.

La zarzuela, el teatro dramático y las compañías líricas, sin embargo, absorben la atención del público y no dan mayor campo a la coreografía local. Bailes clásicos, alguna exhumación de la vieja Cachucha, el Olé, la Jota aragonesa, el can-can; poca danza criolla hasta el 80. Y aquí la resurrección.

El teatro extranjero domina en Buenos Aires de manera casi absoluta. Lo poco que escriben los argentinos no tiene de argentino más que el autor. En 1884 los bailes criollos reaparecen en el teatro por una misma causa: la incorporación del asunto nacional a las obras locales de factura extranjera. López de Gomara, español e instruído en dramones y zarzuelas, y Eduardo Gutiérrez, que hace de su folletín *Juan Moreira* una pantomima de las usuales, coinciden en adoptar cada cual por su lado un mismo baile criollo: el Gato.

Estos dos hechos producidos el mismo año, uno en Rosario, otro en intrascendente circo porteño, no tienen consecuencias inmediatas.

Sabido es que la danza es un antiguo recurso teatral,

pero su buen éxito en cierto momento es lo que le da actualidad y lo hace imprescindible.

Los bailes y cantos regionales españoles vienen corriendo en las zarzuelas y el género chico. Después del 80 ese simple recurso de los autores pasa a primer plano. Acaba de difundirse en Europa el movimiento folklórico y a su influjo se enriquecen las "escuelas nacionalistas musicales". Jotas, seguidillas y guajiras tienen ahora nuevo sentido y más repercusión. Los compositores españoles profanan su carácter de tanto ignorarlo.

Las zarzuelitas criollas de 1889, resultado de sus congéneres españolas, adoptarán el obligado recurso, pero el ambiente criollo de sus obras impondrá los cantos y las danzas nativas. Así la Milonga (con meneos hispánicos) que pone López de Gomara en *De paseo en Buenos Aires;* así los Estilos de Trejo y Soria; así la Cueca de *El sargento Martín* –primera aparición de este baile en el teatro [17]–, según mis incompletas búsquedas.

Juan Moreira, convertido en drama, vuelve a Buenos Aires en 1890. Un consejo amistoso ha sustituído en Montevideo su primitivo Gato por el Pericón. Es la piedra de toque; el hilo que tira de la madeja. El buen éxito de *Juan Moreira* actualiza olvidados bailes de la campaña. Por lo pronto desata una lluvia de pericones [18]. Este baile ensaya una invasión a los salones; se ejecuta en las escuelas, en las fiestas, en las reuniones criollas... Está obrando el ideal de los tradicionistas.

Otra vez los circos extranjeros han producido artistas criollos; otra vez nuestros bailes aparecen en la pista o el escenario. Se ha reproducido el proceso de 1840.

Juan Moreira engendra numerosos dramas gauchescos [19]; y aparecen con ellos en el escenario o en el picadero, la Huella, por vez primera, de nuevo el Gato, y el Cielito, y la Media Caña, y... ¿a que nadie adivina qué otro baile sube en los dramas gauchescos? Pues... el Tango. Y esto en 1891 con *Julián Giménez.*

Lo que sigue se alcanza recordando. El movimiento

llamado "nacionalista" provoca la invasión de los colectores provincianos y desde 1891 hasta nuestros días tenemos danzas y cantos criollos mechados en toda clase de espectáculos, ya con otra intención y con otro sentido: como afirmación patriótica.

Dijimos que en 1891 sale el Tango al picadero en un drama criollo.

Este pobre Tango, llamado baile de negros, danza lasciva, flor de arrabal y mil cosas más, es un distinguido ahijado del teatro, de ilustre progenie sensorial y noble alcurnia.

Larga trayectoria tiene como especie musical. En España adquiere ese nombre a mediados del siglo pasado, si no antes. Ya en 1852 el Diccionario de la Academia incluye la voz "tango" con la acepción "baile de gitanos". Antes, mucho antes, cruza el mar de ida y de vuelta rotulando diversas especies.

Se le acoplan diferentes formas coreográficas; sirve al couplet, se cultiva como expresión musical pura. Albéniz escribe dos bellos Tangos; y Enrique Granados. Andagua, entre muchos, compone el Tango de la Chunga, que con letra de Ricardo Taboada, se canta en París hacia 1905. El Tango en París; el Tango español, se entiende.

La zarzuela lo adopta y componen tangos para la escena los notables músicos que ennoblecieron ese género. Barbieri escribe el Tango "*Ay qué guto, qué placé*" para la zarzuela *Relámpago*, popular en España hacia 1860, favorito, más tarde, de los clowns criollos; Caballero hizo en 1877 el *tango del pitillo*, para *Los sobrinos del capitán Grant*, que se estrenó en Buenos Aires en 1885; el maestro Nieto escribe el tango *de la morena Trinidad* para *El Gorro Frigio;* el tango *del café* para *Certamen Nacional*, y otro para la revista *Las provincias;* se difunde luego el tango de *Las Estrellas* y el *del automóvil*, de Valverde (hijo) y de Serrano; el tango *de los viejos ricos*, el *tango del morrongo* y muchos otros de vario apellido.

Con la zarzuela primero y con la zarzuelita después, pasa a Buenos Aires el Tango español. Los músicos residentes, al servicio del género, también componen tangos en nuestra ciudad. Pedro J. Palau es autor del *Tango del mate* que se canta en la obra *Exposición Argentina*, estrenada en 1891. Y cuando Abdón Aróztegui acude al recurso coreográfico para amenizar su drama gauchesco *Julián Giménez*, encuentra lo que busca en el Tango español. Así lo pide el libreto, y así se hace, en 1891, con música de un viejo y conocido tango andaluz [20]. Una pareja lo baila, pero sin tomarse [21]. La coreografía criolla, con sus cortes y quebradas, se le acopla en esa época originando las primeras expresiones locales.

Ezequiel Soria es el primero que pone en escena un tango con coreografía porteña. Esto ocurre en la zarzuela *Justicia criolla*, y el maestro Reynoso es el autor de la música.

Desde entonces el tango criollo invade los escenarios y tiene en el teatro el principal y más eficaz agente de su difusión, conocimiento y penetración.

Tenemos, pues, en el teatro nacional, durante las primeras décadas del siglo pasado, varias danzas criollas, pero únicamente de tipo grave: Cielito, Pericón, Media Caña... ¿Y las otras? La Zamba, la Zamacueca, el Gato, la Resbalosa, la Mariquita, los Aires, el Bailecito, ¿por qué no aparecen en los escenarios porteños? Son danzas criollas, y aun tenidas por las más típicas. A lo sumo se oyen, en el circo popular, entre 1837 y 1840, como música de fondo para las pruebas de los maromeros.

José Antonio Viera, famoso cantante pardo, criollo y guitarrero, exclamaba en 1824: "No tengo ganas de ir a Chile sino por bailar una zamba en el Parral" [22]. El Parral era una famosa chingana de Santiago. No se bailaba, pues, la zamba en el Plata.

Danzas graves, en Buenos Aires; danzas picarescas en Ecuador, Perú, Bolivia, Chile... ¿Por qué?

En Sudamérica española hay dos ciudades que han go-

bernado y orientado sucesivamente el gusto y las costumbres de las clases ilustradas y de las masas populares: son Lima y Buenos Aires.

Lima rige desde la constitución del virreinato del Perú en toda la Colonia española sudamericana. Funda y puebla con españoles y criollos peruanos un gran número de ciudades en el centro y oeste argentinos. Buenos Aires, aldea del remoto sur en los primeros siglos, resplandece hacia 1800, afianza su predominio (especialmente después de la revolución) e influye a su vez en el resto de la Colonia española.

Lima tiene fastuosos salones y brillante actividad social mucho antes que Buenos Aires. Una generación de danzas muy antigua, de carácter picaresco, se cultiva en sus reuniones sociales, pasa después a los dominios del pueblo peruano criollo y en ellos se conserva. Tengo razones para creer que ya en aquella lejana época un grupo de danzas picarescas sin nombre conocido llega del Perú hasta la provincia de Buenos Aires y forma un subsuelo propicio a los envíos posteriores. Nótese que el indio permanece ajeno a estos procesos. También el negro.

Cuando nuestra ciudad elabora un clima favorable a las expansiones coreográficas, las danzas picarescas han sido desplazadas de los salones europeos por las danzas graves. Y aunque parezca que los salones europeos no tienen nada que ver con los salones americanos, su estrecha dependencia impone aquí las modas de ultramar, como en nuestros días. Se bailarán entre nosotros, pues, como en Europa, minués y contradanzas. Estos bailes son los que pasan a la campaña argentina del litoral.

La llegada del Fandango, pantomima amatoria, a la cabeza de una generación de danzas picarescas, tiene repercusión en la campaña platense y vitaliza en el Perú preexistentes vestigios de antiguas danzas vivaces. A su clima se acoge, por lo menos. En la segunda mitad del siglo XVIII le toca a España el papel de foco irradiador e impone sus bailes en gran parte de Europa. Sólo por eso,



Danza picaresca en Córdoba. Grabado del libro de T. J. Hutchinson "Buenos Aires and Argentine Gleanings", Londres, 1865.



El gato, baile campestre. Litografía de Juan León Pallière. Colección de A. González Garaño.

porque ascienden a los salones, prosperan en todas partes las danzas españolas. Jamás su arraigo en América se debió a un trasplante folklórico. *El folklore se queda en casa.* Emigra aquello que los salones acogen y aderezan e imponen como objeto de moda. Los últimos millones de inmigrantes españoles e italianos que recibió América, no trajeron ni una sola danza folklórica de sus países. Con la generación de picarescas, España compartió la tradicional hegemonía de París. Y América española acogió sus bailes, no por española, sino porque esos bailes se habían impuesto en Europa. En esta introducción de bailes españoles (1750-1800) no tienen nada que ver los conquistadores ni los colonizadores de España, ni nuestra antigua condición de colonias hispánicas. Las generaciones de danzas anteriores y posteriores, vinieron, casi todas, de París. Al extremo de que la ciudad de Buenos Aires, afrancesada, no adoptó esos bailes españoles.

La revolución de la independencia ilumina las zonas populares y contribuye a intensificar el cultivo de sus olvidados bailes en los salones porteños (1810) y en los de Lima (1821). Pasan entonces de la campaña o el suburbio a los salones porteños y a su teatro las antiguas danzas cultas convertidas en Cielito, Pericón o Media Caña; y en Lima suben a los salones las Zamacuecas y las Resbalosas. Después emigran. Es siempre la adopción de las danzas por las clases ilustradas lo que determina la emigración.

Lima envía a toda su zona de influencia cultural un nuevo grupo de danzas picarescas, esta vez conocidas y de bien documentado trasplante: son la Mariquita, la Zamacueca, la Resbalosa, el Bailecito, etc. El Gato, también peruano, vino a la provincia de Buenos Aires antes de la revolución peruana. Ninguna de esas danzas fué adoptada en los salones porteños, donde se bailaban, además de las europeas de moda, las criollas graves, como el Cielito.

Cualquier danza del mundo, como espectáculo teatral, puede entretenernos, agradarnos y aun admirarnos; pero

quietos, como verdaderos espectadores, no sentimos la entrañable conmoción que incita al movimiento. En cambio, cuando se bailan en el escenario las danzas que en nuestro propio clima social han enlazado nuestras emociones, ya no somos espectadores complacidos, sino vibrantes actores inmóviles. Por eso los bailes de índole semejante a los nuestros nos inducen a reproducirlos, pues basta su analogía para que nuestro espíritu recoja su expresivo decir.

Las danzas peruanas picarescas resultan totalmente extrañas a los salones porteños republicanos. No corresponde su técnica compleja y vivaz a la de los ceremoniosos Minués y Cuadrillas que aquí se cultivan. Por eso, y porque no gozan del ya entonces amado prestigio de París, las danzas picarescas no se bailan en los salones porteños [23]. No sé si por lo mismo, o porque no son las más típicas de nuestros gauchos, no suben al escenario durante todo el período de esplendor social.

Aunque teatro y danza son desprendimientos evolucionados de un solo y mismo espectáculo primitivo, la independencia y autonomía actual de ambos no necesita demostración.

Cualquiera sea la relación antigua de la danza con otras expresiones que hoy son emancipadas artes o géneros literarios; cualquiera sea la función y el sentido que inicialmente tuvo en las sociedades inferiores, el baile se cultiva actualmente entre nosotros por razones de esparcimiento. Mas porque requiere habilidad y ésta puede provocar la admiración y el aplauso, es también espectáculo donde quiera que se ejecute. Tanto las danzas de carácter mímico, como las de pura expresión gimnástica, son hoy recursos con que el teatro suele complementar sus representaciones.

La vida de los bailes de esparcimiento tiene su campo y asiento particular en las reuniones sociales (urbanas o campesinas). Y porque la acción no se concibe sin espectadores, los bailes de sociedad son esencialmente teatrales.

No son teatrales del todo porque en la tertulia pueden trocar sus papeles actores y espectadores, y porque en ella falta la especulación interesada que generalmente mueve los engranajes del teatro.

Los bailes, creación de las clases ilustradas, marchan siempre de salón a salón. De los salones urbanos pasan a los centros campesinos, y es frecuente obervar cómo alguna danza ya pasada de moda y conservada por las clases populares, es recogida y adoptada de nuevo por los salones y otra vez lanzada a enormes distancias. El motor de los bailes, lo que determina su difusión, es el prestigio de su cultivo en los salones urbanos. Todos los bailes criollos fueron antes bailes de las clases ilustradas.

Una danza de reciente adopción en los salones que imponen la moda, tiene en el desplazamiento de los bailarines y los músicos (hoy basta la música escrita, sin los músicos) su natural agente de expansión. Pero su propagandista máximo, su colaborador involuntario más eficaz, es el teatro. Digo involuntario porque lo que menos se proponen las empresas es colaborar en la difusión de los bailes.

Es su propagandista máximo el teatro, pero como se preocupa en deleitar a los espectadores, resulta, al mismo tiempo, el más activo factor de sus transformaciones.

Las danzas son como seres vivos. Emigran, se modifican, evolucionan. Las causas de la transformación de los bailes son muchas. Una de ellas, sólo una de ellas, es el teatro. Toda modificación importa un golpe a la forma primitiva, y no debemos alarmarnos por eso. Ni hay por qué protestar de adulteraciones o desnaturalizaciones. El apego a las formas anteriores es como el amor a nuestros retratos viejos.

NOTAS

1 *Descripción de las fiestas Reales: Conque la M. N. y M. L. ciudad de la SSma. Trinidad, Puerto de Santa María de Buenos Aires (Después de llorar la muerte del N S Don Phelipe V. el animoso: que de Dios goze). Celebro con unibersal regosijo de-todos sus avitadores la Festiva Coronación del N S Dn Fernando 6 que oy goza el cetro como su legitimo Hijo subsesor y Heredero.* Manuscrito Nº 5590, 1748. Biblioteca Nacional (Impreso en la *Revista del Río de la Plata,* t. I, Buenos Aires, 1871 – Síntesis y comentarios de MARIANO G. BOSCH, en *La Prensa,* Buenos Aires, enero 28 de 1934.

2 FRAY PEDRO JOSÉ DE PARRAS. *Diario y derrotero de los viajes que ha hecho el...,* en *Revista de la Biblioteca Pública de Buenos Aires,* t. IV, p. 284, Buenos Aires, 1882.

3 ANÓNIMO. *El amor de la estanciera,* edición del Instituto de literatura argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Sección de documentos, t. IV, Nº 1, pp. 36-37, Buenos Aires, 1925.

4 Cuatro son los que bailan, según el texto:

> "y hade bailar Chepa, y Juancho
> Cancho y Pancha su Muger"

5 ANÓNIMO. *El detalle de la acción de Maypú,* ed. del Instituto de Literatura Argentina, Secc. de Documentos, t. I, nº 2, pp. 51-54. Buenos Aires, 1924.

6 La voz *pericón* significaba en aquella época *director, bastonero, conductor.* En el *Vayle del Tapizero,* representado hacia 1765, se lee:

> "Pues está de Dios que amor
> siempre busca las ydeas

pues es pericón del gusto
i pendanga de las fiestas".

Amor es pericón del gusto: conductor, director del gusto –entiendo. *Cielo apericonado,* entonces, es Cielo con más de dos parejas colocadas en calle, no en cuadro, y necesitadas de un bastonero para coordinar la acción. En el sainete que comentamos le toca a Pancho "hacer de Pericón", esto es, de director; y, en efecto, es Pancho quien da las voces de mando:

"Vaya Señores cadena"

–dice.

El sentido de *Pericón* fué exactamente comprendido por Ricardo Rojas *(La literatura argentina,* t. I, cap. IX, parágrafo II); y por Leopoldo Lugones *(El Payador,* t. I, pág. 109). Sus contradictores están equivocados.

De lo dicho anteriormente se puede inferir que el *Pericón,* danza, es un gran *Cielito,* una formación u ordenación especial del *Cielito,* pues no son otras sus figuras. Con todo, y por mucha que sea su analogía, es evidente que más tarde se independiza.

7 Vivaz zapateo o cabrioleo al terminar cada estrofa.

8 COLLAO [?]. *Las bodas de Chivico y Pancha.* Ed. del Instituto de literatura argentina, Secc. de Documentos, t. IV, Nº 2, p. 61, Buenos Aires, 1925.

9 Después se le llamó *Las bodas de Chivico y Pancha,* y también *el Gaucho.*

10 *La Gaceta mercantil,* Buenos Aires, agosto 10 de 1824.

11 Varios viajeros de la época vieron el Cielito en las tertulias porteñas. V: ALEJANDRO CALDCLEUGH, *Travels in South America during the years 1819-20-21;* etc., t. I, p. 170, London, 1825 - An englishman, *Five years' residence in Buenos Ayres during the years 1820 to 1825, by...,* p. 62, London, 1825 - ARSÉNE ISABELLE, *Voyage a Buénos-Ayres* etc., de 1830 a 1834, pp. 241, 257 y 259, Havre, 1835.

Como danza bailada en los salones lo recuerdan los memorialistas porteños. V: SANTIAGO WILDE, *Buenos Aires desde setenta*

años atrás, p. 135 - SANTIAGO CALZADILLA, *Las beldades de mi tiempo*, pp. 52 y 53, (ed. L. C. A.).

12 SANTIAGO WILDE, *Buenos Aires desde setenta años atrás*, p. 153, Buenos Aires, 1881 - PABLO MANTEGAZZA, *Sulla America meridionale*, p. 45, Milano, 1858.

13 MARIANO G. BOSCH, *Historia del teatro en Buenos Aires*, pp. 199-204. Buenos Aires, 1910.

14 Véanse los anuncios en *La gaceta mercantil*, Buenos Aires, 1837-1840.

15 MARÍA GRAHAM, *Journal of a residence en Chile during the year 1822*, etc. London, 1824. (Versión castellana de la Biblioteca Ayacucho, t. X, p. 294.)

16 *Diario de la tarde*, Buenos Aires, enero 24 de 1845.

17 Antes, LÓPEZ DE GOMARA, en *Amor y Patria* (1890), hizo bailar una *Zamba* a una mulata, sola y en 1807, época de la acción: dos errores.

18 VENTURA R. LYNCH, en 1883 (no utilizado), GERARDO GRASSO, en 1887, y ANTONIO PODESTÁ, en 1900, anotaron las versiones del Pericón que han llegado hasta nuestros días. Estas últimas, las únicas difundidas, no son fieles reproducciones de la música popular.

19 Por esta circunstancia, que no se da en lo pasado, se le considera punto de partida del teatro nacional.

20 Véase el paralelo en mi libro *Danzas y Canciones argentinas*, p. 253.

21 Testigos que consulté después de impreso mi libro citado me aseguran que bailaban sin tomarse.

22 JOSÉ ZAPIOLA, *Recuerdos de treinta años, 1810-1840*, p. 53, Santiago de Chile, 1872.

23 La sociedad porteña de la Revolución no admitía en sus salones los bailes picarescos. Sin embargo se ejecutaban en el teatro, sin duda con moderación, algunos de la misma familia, como la Cachucha.

LA GUITARRA ARTÍSTICA EN BUENOS AIRES ANTIGUO

La guitarra tiene en Europa dos florecimientos históricos que coinciden, con la añadidura de la quinta cuerda, uno, hacia 1600, y con la adición de la sexta, poco antes de 1800, el otro. Con la extrema decadencia del primero queda la guitarra relegada a su elemental función de acompañante, y así se cultiva en Buenos Aires hasta poco después de la independencia, en que aún sirve a las tonadillas en el teatro.

El impulso que dieron luego al instrumento los grandes pedagogos europeos Miguel García (el padre Basilio) y Federico Moretti, produce sus mejores frutos entre 1810 y 1840, con la ciudad de París por campo y principal asiento. Alcanzan celebridad y trascienden entonces Carulli, Carcassi y Giuliani, por una parte, y por la otra Sors y Aguado. Un matiz escolástico diferencia la técnica de ambos grupos.

Buenos Aires, puerto libre desde la revolución de Mayo, inicia un activo comercio con Francia, Inglaterra y Norte América; se importan ideas, muebles, útiles y modas. El encanto natural de las porteñas tiene ahora los elementos que necesita para resplandecer y causa maravilla. Seducen las mujeres por sus delicados modales, vivacidad de espíritu, sencillez y bondad. Su instrucción no es brillante, pero su gracia espontánea y despierta inteligencia disimulan esa insuficiencia y aun la reemplazan.

Las célebres tertulias porteñas constituyen, desde 1812 hasta 1835, la actividad social más interesante y exquisita de que haya noticia, y los extranjeros visitantes coinciden en que no la supera en encanto otra alguna en el mundo entero. De 1815 a 1820 llega el esplendor al máximo, y

aunque las disensiones políticas obran después por reflejo entre las familias disminuyendo un tanto la cohesión de las actividades, están abiertos los espíritus para las adquisiciones culturales y las artes florecen.

Se incuba un gran renacimiento musical. Un enjambre de aficionados que anima y dirige el presbítero José Antonio Picazarri se mueve con el objeto de trasplantar al país la música que a la sazón triunfa en Europa. La protección de Rivadavia, ministro de la provincia, primero, y Presidente de la República después, coordina esos afanes que caracterizan el conocido período de esplendor intelectual y artístico que va de 1821 a 1829.

Son de esta época las primeras noticias concretas sobre el culto de la guitarra artística en Buenos Aires, y hay estrecha relación entre sus manifestaciones y las del movimiento europeo que en ese tiempo avanza irradiando.

Llegaban en aquella época al país muchos músicos italianos, ejecutantes de uno o más instrumentos. Algunos de ellos, acaso Cambeses, hizo una primera siembra de conocimientos técnicos, lo cual explica que haya habido quien pudiese ejecutar las obras que en 1822 ofreció la Sociedad Filarmónica.

En efecto; en el segundo concierto de esta sociedad (4 de agosto de ese año), se ejecuta un "Dúo de guitarras con forte-piano" de Carulli, y en el tercero (el 17 del mismo mes y año) un "Cuarteto de guitarras", también de Carulli, y un "Cuarteto de guitarras, con piano", de Haydn. *

Resulta así que en 1822, como consecuencia de la floración de fines del siglo XVIII y cuando en Europa imponen el instrumento célebres pedagogos y eximios concertistas, tenemos en nuestro país las primeras expresiones

* En cuanto a la obra primera, con piano, es posible que se trate del "Gran dúo concertante para guitarra y piano op. 65", o alguno de los valses; el cuarteto acaso fué algún trío con una partitura duplicada u otra componenda; y el de Haydn alguna adaptación, tal vez el trío de este autor.

de su trasplante, con el repertorio del "matiz ítalo-francés". Ese mismo año debe llegar a Buenos Aires un músico, buen conocedor del instrumento, cuya acción será fecunda y duradera.

Procedente de Río de Janeiro, centro artístico de gran importancia entonces, desembarcó en Buenos Aires el 15 de octubre de 1822 el concertista y compositor italiano Esteban Massini. Débese la exhumación de su nombre a don Mariano G. Bosch.

Venía Massini con el propósito de dar conciertos y dedicarse a la enseñanza de varios instrumentos que conocía: piano, flauta, flageolet doble, clarinete y, especialmente, guitarra.

Así consta en una comunicación que *El Argos de Buenos Aires* publicó al día siguiente de su desembarco. "Ha llegado a esta ciudad el Sr. Mazini de nación Italiana, con su familia, desde el Janeiro donde ha residido algún tiempo; y está convenido a proporcionar al público el placer de su execución en la música, dando para ello algunos conciertos. Tenemos entendido que el señor Mazini se propone también enseñar, particularmente en la guitarra" [1].

Pueblo chico, infierno grande. Las actividades artísticas de Buenos Aires estaban alimentadas por tres grupos antagónicos que se disputaron la incorporación del nuevo y valioso elemento. Massini se inclinó hacia el sector que encabezaba Picazarri, determinando el triunfo del grupo.

Ocho días después de su llegada, el artista fué presentado en un gran concierto público con la participación de varias niñas de la sociedad y del pequeño pianista Juan Pedro Esnaola. Massini adquirió rápido prestigio y su influencia, principalmente como profesor de guitarra, fué inmediata y efectiva. A fines de 1822 publica varios avisos: ... "tiene el honor de anunciar al público de Buenos Ayres que habiendo determinado permanecer algún tiempo en esta Ciudad, ha propuesto dedicarse a dar lecciones de

varios instrumentos de música, como la Flauta, la Guitarra francesa, Flajeolete Doble, Clarinete, etc." [2]

Mientras, un *luthier* llamado James Liki, maestro de pianos, anuncia en *El Argos* "que tiene concluído uno de exquisitas voces..." y "que hará gustoso cuantos se le encarguen; y del precio que gusten; lo mismo que Harpas, Violines y Guitarras..." [3]. Es decir, que –complemento de la enseñanza– se construían guitarras en Buenos Aires.

Massini instruyó a un buen núcleo de guitarristas. Trillo y Robles fueron sus mejores discípulos. Ambos, a su vez, enseñaron –según Wilde– "y muchas noches acompañaban a los jóvenes aficionados que querían dirigir sus endechas al tierno objeto de su amor" [4].

En 1829 Massini ofreció en acto público un "Gran rondó de guitarra con acompañamiento de orquesta compuesto y ejecutado por el beneficiado" [5]. Como se ve la guitarra está moviéndose en el plano artístico más elevado.

Hasta 1830, pues, continúa difundiéndose en Buenos Aires el "matiz ítalo-francés" de aquel período, con Carulli a la cabeza; pero el "matiz hispano-francés", que a través del Padre Basilio, Moretti y Aguado perfecciona la enseñanza culminando en Sors, no es prácticamente conocido hasta que vuelve al país, en 1830, el escritor y guitarrista argentino Esteban Echeverría.

Azares de la vida de este ilustre poeta y ensayista, coincidencias de tiempo, le hicieron, sin que se lo propusiera, el primer importador de la escuela y la música de Aguado y de Sors.

Es sabido que Echeverría, en su primera juventud, no se distinguió por su aversión a las juergas y fandangos. Era, claro está, guitarrero: el instrumento le acompañó en aquellas andanzas oscuras y participó con el dueño en reuniones de escasa jerarquía social.

En 1825, a los 20 años, Echeverría se embarcó con destino a Burdeos; llegó al Havre, luego de un viaje accidentado, en febrero de 1826. La presencia de Echeverría en París coincide con las expresiones más densas de la guita-

rra artística. Aguado y Sors han publicado sus métodos, ambos están dando sus mejores conciertos y se dedican a la enseñanza.

Aunque la historia no ha recogido pormenores de las andanzas del poeta en París y Londres, su contacto con los grandes maestros o con sus discípulos se descuenta. José María Gutiérrez, camarada de Echeverría en el aula, en las actividades de la Sociedad de Mayo, en el destierro, su amigo íntimo y su biógrafo, nos ha dejado este párrafo ilustrativo: "Echeverría se preciaba de pertenecer a la escuela del maestro Sor, y de interpretar con inteligencia la música sabia de Aguado, escrita especialmente para el diapasón de la vihuela."

El poeta había abandonado su guitarra de rasguear por un buen instrumento de concierto.

La influencia de Echeverría en el ambiente guitarrístico de Buenos Aires debió de ser escasa. No se dedicó a la enseñanza y era, además, el tipo de ejecutante íntimo, solitario, tan frecuente entre los cultores del exacordio. Añade Gutiérrez: "Pero más que al gusto ajeno debía al suyo propio y a la delicadeza de sus sentidos, el encanto con que pulsaba aquel instrumento que pocas personas le vieron en la mano, porque lo reservaba exclusivamente para él y para las horas en que sólo estaba visible para su propia alma" [6]. Pero, por poco que le oyeran los muchos iniciados porteños, la difusión de la obra de Sors y Aguado se produjo en Buenos Aires desde 1830.

Producto de esa influencia —o anterior adquisición por otras vías—, se ejecutó en público pocos años después, en 1834, una obra de Sors. *La Gaceta Mercantil* del 12 de noviembre de dicho año, anuncia un acto a beneficio de Fernando Anigano en que se representará el drama en tres actos *Roberto Dillon;* y, según el aviso, "En los intermedios del 2º y 3º acto, un ciego de nacimiento, natural de la Villa de Luján tocará en la guitarra una tocata del célebre Fernando Sor y un minuet, un valz y un cielito de ejecución, composición del mismo ciego." [7]

Tenemos, así, en Buenos Aires, por aquellos tiempos, un movimiento de guitarra artística que no desconoce los nombres y las obras de los más eminentes maestros europeos de la época. Y hasta compositores de obras menores. El *Diario de la tarde* anuncia el 30 de enero de 1835 que el espectáculo teatral terminará..." "con tocar el señor Gutiérrez, en dos guitarras [?], un vals, un minuet montonero y un londú variado, composición suya."

Después del año 30 decaen en la ciudad las actividades artísticas. Hasta después de la organización nacional no vendrán al país nuevos maestros o concertistas europeos y el ambiente guitarresco local proseguirá alimentándose de las enseñanzas recibidas durante la etapa anterior.

Sigue en funciones Massini y enseñan sus discípulos Robles y José María (o Jerónimo) Trillo. Este último, cultor de la música de Sors, se trasladó más tarde a Chascomús, donde falleció. Junto a ellos prospera un buen número de ejecutantes nuevos, pero sólo de los más renombrados nos han quedado algunas noticias. Son: Santiago Calzadilla (padre), Salustiano Zavalía (1810-1873), Nicanor Albarellos (1810-1891), Juan del Campillo (1812-1866) y el doctor Francisco Cruz Cordero (1822-1863).

De Calzadilla, el más viejo del grupo, no tenemos más noticia que la que su hijo, el autor de *Las beldades de mi tiempo*, nos dejó en su libro: "... siempre enguantado aún para jugar al billar, cuidándose las manos para la guitarra que ejecutaba, si no con marcada destreza, con gusto y sentimiento (eso sí): los valses de *Sor* y de *Aguado*, en un instrumento que mandó traer de España ..." [8]; de Zavalía y del Campillo, sabemos que estudiaron música en Córdoba con el maestro Cambeses y que ambos sobresalieron luego como guitarristas. El doctor Cordero nació en Montevideo; tenía ocho años de edad y allí se encontraba cuando Esteban Echeverría introdujo y difundió en Buenos Aires la música de Aguado y Sors. Estudió leyes en Buenos Aires y aquí se radicó formando una familia que permanece hasta nuestros días fiel al culto del instrumento. Fué gui-

tarrista de renombre y autor de varias composiciones. Entre todos, es Nicanor Albarellos la figura dominante. Sin más que su calidad de virtuoso y su gracia proverbial, preside la evolución de la guitarra durante una vida que abarca casi el siglo entero.

Nació Albarellos, el año de la Revolución,en Buenos Aires, de padre español —descendiente de nobles— y madre argentina. Fué enviado a París; allí se graduó en medicina y regresó luego a nuestra ciudad, donde el ejercicio de su profesión le dió fortuna y jerarquía social.

Estudió la guitarra y se distinguió entre los ejecutantes de su tiempo por sus excelentes dotes y refinado gusto. Emigró a Montevideo durante la dictadura y, según tradiciones de familia, se unió allí con Esteban Echeverría, quien le reveló la música de Aguado y Sors. (Yo creo que no debe descartarse el influjo de París, centro tan activo durante su estada estudiantil.) Se casó en Montevideo en primeras nupcias con la hija del general Lavalleja y, derrocado Rosas, volvió a Buenos Aires, donde fué de nuevo admirado por sus habilidades de guitarrista.

Su regia casa era punto de reunión de casi todos los aficionados, sin distinción de clases sociales. Participó en las reuniones que se realizaban en las barrancas de Olivos, particularmente en la famosa quinta de Castro. En la suya le acompañaba por temporadas el compositor Hargreaves, y según tradiciones, este músico tomó allí al doctor Albarellos muchos de los aires criollos que utilizó en sus composiciones.

Era hombre de elevada estatura, delgado y rengo. Su excelente buen humor y gracia pronta se recuerda en numerosas anécdotas.

Hacia 1835 los cultores de la música consagran buena parte de sus empeños a un género que goza de gran favor: las canciones. A una sonrisa, a una mirada de las encantadoras porteñas de entonces, responden los poetas con una sentida endecha de factura lógicamente romántica. Los compositores les ponen música, casi siempre para

piano, e inmediatamente los guitarristas hacen las correspondientes transcripciones. La famosa hazaña –cumplida una vez– de llevar a cuestas un piano para dar serenatas, es harto laboriosa. Es más práctico dejar a la guitarra su tradicional dominio de la noche.

Por ese tiempo actúa un músico llamado Manuel Fernández, que, ya solo, ya en colaboración con Massini, pone música para guitarra a varias canciones [9], y en 1840 encontramos una transcripción del guitarrista argentino Luis Obligado, padre del autor de *Santos Vega* [10].

La dictadura dispersa luego al grupo de músicos y poetas. Desaparecido Massini, proscriptos Echeverría, Albarellos y Zavalía, las actividades musicales se concentran en los salones de Manuelita donde impera Esnaola. Este artista, que escribió algunas obras originales para guitarra, merece especial recuerdo.

"Juan Pedro Esnaola es el pianista más famoso y el compositor más culto del movimiento artístico inicial de la Argentina. Su vida, su actuación y su nombre llenan gran parte del siglo pasado. Nació en Buenos Aires el 18 de agosto de 1808. Niño, inició su educación musical bajo la dirección de José Antonio Picazzarri, su tío; perfeccionó luego sus estudios en Europa y asombró a su regreso como creador y como virtuoso.

"Enteramente ajeno al cambiante panorama político de sus tiempos, fué alma del renacimiento cultural que auspició Rivadavia (1821-1829). Celebrado en los salones porteños hasta el año 40, animó luego las tertulias de Manuelita Rosas con su arte de pianista y compositor (1840-1852); siguió mereciendo, después de Caseros, la consideración de la sociedad (1852-1878), unificó las versiones del Himno Nacional a pedido del gobierno (1860) y luego de un breve retiro senil, falleció en Buenos Aires el 8 de julio de 1878.

"El ambiente europeo en que se nutre la niñez de Esnaola está impregnado del estilo y procedimientos de los primeros clásicos. Por sobre todas las influencias que sienta lue-

go, conservará un fondo mozartiano, resplandeciente en su juventud, casi imperceptible en su madurez, nunca extinto.

'El movimiento musical de fines de la Colonia, circunscripto a la zarzuela española, con orquesta de guitarras, gira bruscamente desde la revolución, orientándose hacia la entonces delumbrante ópera italiana. Esnaola sentirá profundamente la influencia de esa música; sus cavatinas, canzonetas, arias, dúos, etc., traducen el espíritu operístico y a veces denuncian reminiscencias que afectan su originalidad.

"El movimiento romántico tuvo escasa y tardía irradiación sobre Buenos Aires. Sin embargo, Esnaola conoció a los románticos: sus valses, nocturnos, romanzas y barcarolas, traducen el espíritu romántico y se producen mediante procedimientos que denuncian en Esnaola una gran sensibilidad a las influencias inmediatas".

La obra de Esnaola se conserva principalmente en los álbumes y papeles de la época que custodiaron las familias de Gallardo y Eguía de Molina, y en los que a Manuelita Rosas dedicó el autor. Abordó géneros diversos, música de vario carácter, desde el requiem y la sinfonía hasta la canción y la danza. Escribió para orquesta, órgano, voces, piano, guitarra.

En uno de los álbumes de Manuelita que se conservan en el Museo Histórico Nacional, hallé hace quince años los dos valses originales para guitarra que entregué para su edición a la Asociación Guitarrística Argentina [11]. La composición inicial de ese álbum, una cuadrilla, está dedicada a Manuelita en 1842; pero son seguramente anteriores muchas de las obras manuscritas posteriormente en él.

Los valses, notados por el mismo Esnaola, tienen hoy un valor histórico. Fueron escritos consultando la tesitura y posibilidades de la guitarra por quien, evidentemente, no la dominaba. Uno de ellos fué transcripto luego por su autor para piano. Páginas artísticas, destinadas a la audición, no están exentas de gracia y revelan una discreta concepción guitarrística. Se reproducen aquí.

VALS

(No. 1)

Original para Guitarra, por
Juan Pedro Esnaola



VALS

(No. 2)

Original para Guitarra, por
Juan Pedro Esnaola



Pero aparte de su valor histórico, estas dos obras tienen un significado especial: documentan la consideración que la guitarra artística mereció al más notable de los compositores de la época.

Mientras, continúan trabajando activamente los fabricantes locales –muchos de ellos en las provincias– y España aumenta sus envíos. Debieron de ser frecuentes remesas como aquella de "3 cajones de guitarras" [12] que recibió la Aduana en 1855, según *El Nacional*.

Aquel florecimiento de 1822, prolongándose mediante los cultores argentinos que engendró, sobrepasa el período de la dictadura y despierta, pasado el medio siglo, la vocación de dos jóvenes músicos, aficionado el uno, profesional más tarde el otro, cuyas largas vidas acercarán sus nombres famosos hasta la década del centenario: Martín Ruiz Moreno (1833-1919) y Juan Alais (1844-1914). Ambos asistirán a todo el movimiento que en la segunda mitad del siglo origina una nueva corriente de maestros y concertistas europeos en cuya técnica y repertorio sigue palpitando el célebre período europeo de 1810-1840, más o menos modernizado por sus legatarios, Napoleón Coste en primer término.

Todos los maestros que aparecieron después eran españoles. Gaspar Sagreras llegó a Buenos Aires hacia 1860; Bernardo Troncoso, artista pintor, en 1869; Juan Valler, en 1878; Carlos García Tolsa, hacia 1885; Juan Crusans, hacia 1890 y Antonio Giménez Manjón, en 1893. Con la obra y labor de estos maestros en la Argentina, la técnica y la estética guitarrísticas del siglo XIX despide los últimos resplandores. Discípulos de éstos, o de los argentinos, se destacan numerosos artistas. El renacimiento español que a fines del siglo pasado encabezó Tárrega en Valencia con perfeccionamientos técnicos de importancia, se difunde en la Argentina desde 1908, en que llega a Buenos Aires el eminente maestro catalán Domingo Prat (1886-1944), instructor de varias generaciones de notables guitarristas argentinos. Pero todo esto es historia moderna, harto distante del Buenos Aires antiguo.

NOTAS

1 *El Argos de Buenos Aires*, Miércoles 16 de octubre de 1822.

2 Ibíd., Sábado 7 de diciembre de 1822, y el 14 y el 18 del mismo mes y año.

3 Ibíd., Miércoles 19 de junio de 1922.

4 José Antonio Wilde. *Buenos Aires desde setenta años atrás*, Buenos Aires, 1872.

5 *La Gaceta Mercantil*, Buenos Aires, marzo de 1829.

6 Juan María Gutiérrez. *Vida de Echeverría*, *Revista del Río de la Plata*, t. I, y en *Obras completas*, Buenos Aires, 1870-1874.

7 *La Gaceta Mercantil*, noviembre 12 de 1934.

8 Santiago Calzadilla, *Las beldades de mi tiempo*, Buenos Aires, 1891. Cf. cap. IV.

9 [José Antonio Wilde], *Cancionero Argentino*, Buenos Aires, 1837-1838.

10 Cf. álbumes que pertenecieron a Manuelita Rosas, hoy en el Museo Histórico.

11 Juan Pedro Esnaola, *Dos valses*, en *Publicaciones de la Asociación Guitarrística Argentina*, Sección Música, 2ª serie, obras originales, con *Noticia* de Carlos Vega, Buenos Aires, 1935.

12 *El Nacional*, 11 de enero de 1855.

ÍNDICE

Noticia 7

I. MÚSICA PERUANA

Cómo fué descubierto el sistema tonal de los Incas 11

II. MÚSICA ARGENTINA

Un trisagio santiagueño 47
Danzas de trenzar 55
La forma poética de la vidala 65

III. CAPÍTULOS DE HISTORIA

Los bailes criollos en el teatro 85
La guitarra artística en Buenos Aires antiguo 103

COLECCIÓN BUEN AIRE

Imágenes y espíritu de América

1.–Buenos Aires visto por viajeros ingleses, *prólogo de Sigfrido A. Radaelli.* (Nueva edición.)
2.–Cancionero del tiempo de Rosas. *Selección de José Luis Lanuza.* (2ª ed.)
3.–La Pampa. *Selección y prólogo de Miguel D. Etchebarne.* (Nueva edición.)
4.–Los Conversadores. *Selección y noticia de Luis M. Baudizzone.* (2ªed.)
5.–Estados Unidos, *por Domingo F. Sarmiento.* (2ª ed.)
6.–Música sudamericana, *por Carlos Vega.*
7.–Viaje al Río de la Plata, *por Ulrico Schmidl.* (2ª ed.)
8.–Lira romántica sudamericana. *Selección y prólogo de Manuel Mujica Lainez.* (Nueva edición.)
9.–Relación del primer viaje de Cristóbal Colón, *por Fray Bartolomé de las Casas.* (2ª ed.)
10.–Los morenos. *Selección y noticia de José Luis Lanuza.*
11.–Alôs afro-brasileños, *por Newton Freitas.*
12.–Autobiografía de Manuel Belgrano. (2ª ed.)
13.–O'Higgins, *por Enrique Campos Menéndez.* (2ª ed.)
14.–Cancionero de Manuelita Rosas. *Selección y notas de Rodolfo Trostiné.*
15.–Mitos sobre el origen del fuego en América, *por Sir George James Frazer.*
16.–Cancionerillo de amor. *Selección y prólogo de Alberto Franco.* (2ª ed.)
17.–Retablo de Navidad. *Selección, prólogo y notas de Alberto Franco.* (2ª ed.)
18.–Médicos, magos y curanderos, *por Luis Gudiño Kramer.* (2ª ed.)

19.—Nuevo descubrimiento del gran río de las Amazonas, *por el P. Cristóbal de Acuña.*
20.—El Norte. *Selección y prólogo de Bernardo Canal Feijoo.*
21.—Instantáneas de historia, *por José Luis Lanuza.*
22.—Aventuras de Jaime Rasquin, *por Enrique de Gandía.*
23.—Los Braganza, *por Newton Freitas.*
24.—Viaje por el Virreinato del Río de la Plata, *por Tadeo Haenke.*
25.—Vida de San Martín, *por Eugenio Orrego Vicuña.* (2ª ed.)
26.—Problemas indígenas americanos, *por Enrique de Gandía.*
27.—El general Miranda, *por Carlos A. Pueyrredon.*
28.—Tihuanacu. *Selección y prólogo de Gustavo Adolfo Otero.*
29.—Iconografía argentina, *por Alejo B. González Garaño.*
30.—Poetas argentinos en Montevideo. *Selección y prólogo de Manuel Mujica Lainez.*
31.—Pueblos primitivos de Sudamérica. *Selección y prólogo de Armando Vivante.*
32.—Vida de Brown, *por Héctor R. Ratto.*
33.—Santa Rosa de Lima, *por Leopoldo Marechal.* (2ª ed.)
34.—La Patria desconocida, *por Fernández Moreno.*
35.—La Asunción de antaño, *por R. de Lafuente Machain.*
36.—Vida de Bolívar, *por Pablo Rojas Paz.* (Nueva edición)
37.—Celebridades argentinas y americanas, *por Ricardo Levene.*
38.—Antiguas ciudades de América. *Selección y prólogo de Emma Felce y León Benarós.*
39.—El amor en la Conquista, *por Federico Fernández de Castillejo.*
40.—San José de Flores, *por Fernández Moreno.*
41.—Fábulas nativas, *por Joaquín V. González.* (2ª ed.)
42.—Las dos fundaciones de Buenos Aires, *por Enrique Larreta.*
43.—La ciudad encantada de la Patagonia, *por Ernesto Morales.*
44.—Julio Verne y América. *Selección y glosas de César Fernández Moreno.*
45.—Memoria autógrafa de Cornelio Saavedra.
46.—El cielo en la mitología americana, *por Félix Molina Téllez.*
47.—Voces de supervivencia indígena, *por Julio Aramburu.*
48.—Patagonia. *Selección y prólogo de Teodoro Caillet-Bois.*

49.—La Madrid, el valor legendario, *por José Gabriel.*
50.—Viaje a América, *por el Vizconde de Chateaubriand. Selección de Sigfrido A. Radaelli.*
51.—Viaje de Magallanes y de Sebastián de Elcano, *por Martín Fernández de Navarrete.*
52.—La Campaña de los Andes, *por Carlos A. Pueyrredon.*
53.—Sor Juana Inés de la Cruz, *por Clara Campoamor.*
54.—Locos de verano, *por Gregorio de Laferrère.*
55.—Manual de la lengua pampa, *por Federico Barbará.*
56.—Impresiones sobre la Argentina, *por Edmundo de Amicis.*
57.—Los viajes de Cartier al Canadá. *Introducción y anotaciones de Julián Pedrero.*
58.—San Juan. Leyenda - Intimidad - Tragedia, *por Juan Pablo Echagüe.*
59.—Mitre en estampas, *por Adolfo Mitre.*
60.—Los hermanos Pinzón en el descubrimiento de América, *por Cesáreo Fernández Duro.*
61.—Santa María del Buen Aire, *por Enrique Larreta.*
62.—La expedición de Malaspina, *por Héctor R. Ratto.*
63.—Vasco Núñez de Balboa, *por M. J. Quintana.*
64.—El compadrito. Su destino - Sus barrios - Su música. *Selección de Sylvina Bullrich y Jorge Luis Borges.*
65.—Bernardino Rivadavia, *por Juan María Gutiérrez.*
66.—Lincoln, *por Enrique Campos Menéndez.*
67.—De la cabaña al rascacielos, *por Mario J. Buschiazzo.*
67.—From log cabins to Skyscrapers, *by Mario J. Buschiazzo. Versión inglesa de Osvaldo Moyano.*
68.—Salta, *por Miguel Solá.*
69.—Leyendas americanas, *por Fernán Silva Valdés.*
70.—Martí, o el genio humilde, *por José María Capo.*
71.—El reino de la Araucanía y Patagonia, *por Armando Braun Menéndez.*
72.—Caminos de América, *por Agustín Zapata Gollán.*
73.—El Popol-Vuh, *por Arturo Capdevila.*
74.—Lima, Ciudad de los Reyes, *por Aurelio Miró Quesada.*

Este libro se terminó de
imprimir en Buenos Aires
el 2 de mayo de 1946
en los Talleres Graficos
de Alfonso Ruiz & Cia.,
México 667.



$ 3.25 m/arg.